This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

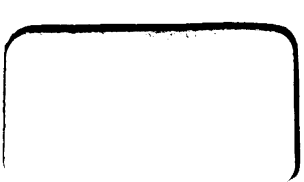
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`



NNE
Voltaire, F.

OEUVRES

COMPLETES

DE

VOLTAIRE.

OEUVRES

COMPLETES

DE

VOLTAIRE.

TOME SOIXANTE-SEPTIEME.

DE L'IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ LITTÉRAIRE-TYPOGRAPHIQUE.

1785.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
247257
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.
1902

COMMENT

SUR

CORNEI

REMARQUES

SUR

NICOMEDE,

TRAGEDIE, 1650.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

NICOMEDE eſt dans le goût de Don Sanche d'Arragon. Les Eſpagnols, comme on l'a déjà dit, ſont les inventeurs de ce genre qui eſt une eſpèce de comédie héroïque. Ce n'eſt ni la terreur, ni la pitié de la vraie tragédie. Ce ſont des aventures extraordinaires, des bravades, des ſentimens généreux, et une intrigue dont le dénouement heureux ne coûte ni de ſang aux perſonnages, ni de larmes aux ſpectateurs. L'art dramatique eſt une imitation de la nature, comme l'art de peindre. Il y a des ſujets de peinture ſublimes, il y en a de ſimples; la vie commune, la vie champêtre, les payſages, les groteſques même, entrent dans cet art. *Raphaël* a peint les horreurs de la mort, et les noces de *Pſyché*. C'eſt ainſi que dans l'art dramatique on a la paſtorale, la farce, la comédie, la tragédie

plus ou moins héroïque, plus ou moins terrible, plus ou moins attendriſſante.

Lorſqu'on rejoua, en 1756, Nicomède, oubliée pendant plus de quatre-vingts ans, les comédiens du roi ne l'annoncèrent que ſous letitre de tragi-comédie. Cette pièce eſt peut-être une des plus fortes preuves du génie de *Corneille*, et je ne ſuis pas étonné de l'affection qu'il avait pour elle. Ce genre eſt non-ſeulement le moins théâtral de tous, mais le plus difficile à traiter. Il n'a point cette magie qui tranſporte l'ame, comme le dit ſi bien *Horace :*

Ille per extinctum funem mihi poſſe videtur
Ire poëta meum qui pectus inaniter angit,
Irritat et mulcet, falſis terroribus implet,
Ut magus, et modò me Thebis modò ponit Athenis.

Ce genre de tragédie ne ſe ſoutenant point par un ſujet pathétique, par de grands tableaux, par les fureurs des paſſions, l'auteur ne peut qu'exciter un ſentiment d'admiration pour le héros de la pièce. L'admiration n'émeut guère l'ame, ne la trouble point. C'eſt de tous les ſentimens celui qui ſe refroidit le plutôt. Le caractère de *Nicomède* avec une intrigue terrible, telle que celle de Rodogune, eût été un chef-d'œuvre.

REMARQUES

SUR

NICOMEDE,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Après tant de hauts faits, il m'eſt bien doux, Seigneur,
De voir encor mes yeux régner ſur votre cœur.

ON ne voit point ſes yeux. Cette figure manque un peu de juſteſſe, mais c'eſt une faute légère.

V. 3.

De voir ſous les lauriers qui vous couvrent la tête...

Ce *vous* rend l'expreſſion trop vulgaire. Je me ſuis couvert la tête; vous vous êtes fait mal au pied. Il faut chercher des tours plus nobles. Rarement alors on s'étudiait à perfectionner ſon ſtyle.

VERS 4.

Un ſi grand conquérant être encor ma conquête.

Corneille parait affectionner ces vers d'antithèſes :

Ce qu'il doit au vaincu brûlant pour le vainqueur.
Et pour être invaincu l'on n'eſt pas invincible.
J'irai ſous mes cyprès accabler ſes lauriers.

Ces figures ne doivent pas être prodiguées. *Racine* s'en ſert très-rarement. Cependant il a imité ce vers dans Andromaque :

Mener en conquérant ſa ſuperbe conquête.

Il dit auſſi :

Vous ne voulez aimer, et je ne peux vous plaire.
Vous m'aimeriez, Madame, en me voulant haïr.

Non ego paucis offendar maculis.

V. 5.

Et de toute la gloire acquiſe à ſes travaux
Faire un illuſtre hommage à ce peu que je vaux.

Cette manière de s'exprimer eſt abſolument bannie. On dirait à préſent dans le ſtyle familier, *au peu que je vaux*. L'épithète d'*illuſtre* gâte preſque tous les vers où elle entre, parce qu'elle ne ſert qu'à remplir les vers, qu'elle eſt vague, qu'elle n'ajoute rien au ſens.

VERS 9.

Je vous vois à regret, tant mon cœur amoureux
Trouve la cour pour vous un ſéjour dangereux.

Il ne ſied point à une princeſſe de dire qu'elle eſt amoureuſe, et ſurtout de commencer une tragédie par ces expreſſions qui ne conviennent qu'à une bergère naïve. Nous avons obſervé ailleurs qu'un perſonnage doit faire connaître ſes ſentimens ſans les exprimer groſſièrement. Il faut qu'on découvre ſon ambition ſans qu'il ait beſoin de dire, je ſuis ambitieux; ſa jalouſie, ſa colère, ſes ſoupçons, et qu'il ne diſe pas, je ſuis colère, je ſuis ſoupçonneux, jaloux; à moins que ce ne ſoit un aveu qu'il faſſe de ſes paſſions.

V. 15.

La haine que pour vous elle a ſi naturelle...

L'inverſion de ce vers gâte et obſcurcit un ſens clair, qui eſt, *la haine naturelle qu'elle a pour vous*. Que *Racine* dit la même choſe bien plus élégamment!

Des droits de ſes enfans une mère jalouſe
Pardonne rarement au fils d'une autre épouſe.

V. 16.

A mon occaſion encor ſe renouvelle.

A mon occaſion eſt de la proſe rampante.

VERS 18.

Je le ſais, ma Princeſſe, et qu'il vous fait la cour.

Faire la cour, dans cette acception, eſt banni du ſtyle tragique. *Ma princeſſe*, eſt devenu comique, et ne l'était point alors.

V. 19.

Je ſais que les Romains, qui l'avaient en otage,
L'ont enfin renvoyé pour un plus digne ouvrage;
Que ce don à ſa mère était le prix fatal
Dont leur Flaminius marchandait Annibal, *&c.*

Cette expreſſion populaire, *marchandait*, devient ici très-énergique et très-noble, par l'oppoſition du grand nom d'*Annibal* qui inſpire du reſpect. On dirait très-bien, même en proſe, cet empereur après avoir *marchandé* la couronne, trafiqua du ſang des nations. Mais ce *don dont leur Flaminius*, n'eſt ni harmonieux ni français; on ne marchande point d'un don.

V. 23.

Que le roi par ſon ordre eût livré ce grand homme,
S'il n'eût par le poiſon lui-même évité Rome,

Eviter une ville par le poiſon, eſt une eſpèce de barbariſme; il veut dire, *éviter par le poiſon la honte d'être livré aux Romains, l'opprobre qu'on lui deſtinait à Rome.*

VERS 25.

Et rompu par ſa mort les ſpectacles pompeux
Où l'effroi de ſon nom le deſtinait chez eux.

Rompre des ſpectacles n'eſt pas français. Par une ſingularité commune à toutes les langues on interrompt des ſpectacles, quoiqu'on ne les rompe pas. On corrompt le goût, on ne le rompt pas. Souvent le compoſé eſt en uſage quand le ſimple n'eſt pas admis. Il y en a mille exemples.

V. 37.

Et je ne vois que vous qui le puiſſe arrêter,
Pour aider à mon frère à vous perſécuter.

Aider à quelqu'un eſt une expreſſion populaire, *aidez-lui à marcher.* Il faut: *pour aider mon frère.*

V. 41.

Annibal, qu'elle vient de lui ſacrifier,
L'engage en ſa querelle, et m'en fait défier.

A quoi ſe rapporte cet *en? Me fait défier* n'eſt pas français. Il veut dire, *me donne des ſoupçons ſur elle, me force à me défier d'elle.*

V. 45.

Ma gloire et mon amour peuvent bien peu ſur moi,
S'il faut votre préſence à ſoutenir ma foi.

Une préſence à ſoutenir la foi n'eſt pas français. On dit, *il faut ſoutenir* et non *à ſoutenir.*

VERS 49.

Attale, qu'en otage ont nourri les Romains,
Ou plutôt qu'en eſclave ont façonné leurs mains,
Sans lui rien mettre au cœur qu'une crainte ſervile,
Qui tremble à voir un aigle et reſpecte un édile.

La crainte qui tremble paraît une expreſſion faible et négligée, un pléonaſme. Ce vers eſt très-beau, *qui tremble à voir un aigle et reſpecte un édile.*

v. 56.

Et ſi Rome une fois contre nous s'intéreſſe. —

On ſe ligue, on entreprend, on agit, on conſpire *contre*; mais on s'intéreſſe *pour*. On peut dire, *Rome eſt intéreſſée dans un traité contre nous*. *Contre* tombe alors ſur le traité. Cependant je crois qu'on peut dire en vers : *s'intéreſſe contre nous*. C'eſt une eſpèce d'ellipſe.

v. 63.

. . . . . La reine d'Arménie
Eſt due à l'héritier du roi de Bithynie,
Et ne prendra jamais un cœur aſſez abjet
Pour ſe laiſſer réduire à l'hymen d'un ſujet.

Cette expreſſion de *prendre un cœur*, pour ſignifier *prendre des ſentimens*, n'eſt guère permiſe que quand on dit, *prenez un cœur nouveau*, ou bien, *reprendre cœur*, *reprendre courage*.

VERS 73.

Et saura vous garder même fidélité
Qu'elle a gardée aux droits de l'hospitalité.

Même qu'elle a gardée est un solécisme; il faut, *la même fidélité*, ou *cette fidélité*.

V. 77.

Seigneur, votre retour, loin de rompre ses coups,
Vous expose vous-même, et m'expose après vous.

On ne rompt pas plus des coups que des spectacles.

V. 79.

Comme il est fait sans ordre, il passera pour crime.

Faire un retour est un barbarisme.

V. 83.

Si j'ai besoin de vous de peur qu'on me contraigne,
J'ai besoin que le roi, qu'elle-même vous craigne.

Il faudrait, pour que la phrase fût exacte, la négation *ne*, qu'on ne me contraigne. En général, voici la règle. Quand les latins emploient le *ne*, nous l'employons aussi. *Vereor ne cadat*, je crains qu'il ne tombe. Mais quand les latins se servent d'*ut*, *utrùm*, nous supprimons ce *ne*. *Dubito utrùm eas*, je doute que vous alliez; *opto ut vivas*, je souhaite que vous viviez. Quand *je doute* est accompagné d'une négation, *je ne doute pas*, on la redouble pour

exprimer la choſe ; *je ne doute pas que vous ne l'aimiez.* La ſuppreſſion du *ne* dans le cas où il eſt d'uſage, eſt une licence qui n'eſt permiſe que quand la force de l'expreſſion la fait pardonner.

VERS 88.

S'ils vous tiennent ici, tout eſt pour eux ſans crainte ;

n'eſt pas français, et n'a de ſens en aucune langue. Il veut dire, *tout eſt sûr pour eux ; ils n'ont rien à craindre ; ils ſont maîtres de tout ; ils peuvent tout ; tout les raſſure.*

V. 89.

Et ne vous flattez point, ni ſur votre grand cœur,
Ni ſur l'éclat d'un nom cent et cent fois vainqueur.

Un nom n'eſt pas vainqueur, à moins qu'on n'exprime que la terreur ſeule de ce nom a tout fait. On dit alors noblement, *ſon nom ſeul a vaincu.* Il ne faut jamais ſe ſervir de ces mots inutiles, *cent et cent fois.*

V. 91.

Quelque haute valeur que puiſſe être la vôtre...

Ce vers eſt défectueux. Il eſt vrai qu'il n'était pas facile ; mais ce ſont ces mêmes difficultés qui, lorſqu'elles ſont vaincues, rendent la belle poëſie ſi ſupérieure à la proſe.

VERS 92.

Vous n'avez en ces lieux que deux bras comme un autre.

Voilà de ces vers de la baſſe comédie qu'on ſe permettait trop ſouvent dans le ſtyle noble.

V. 101.

Deux (aſſaſſins) s'y ſont découverts que j'amène avec moi,
Afin de la convaincre et détromper le roi.

Il faut pour l'exactitude, *et de détromper*. Mais cette licence eſt ſouvent très-excuſable en vers. Il n'eſt pas permis de la prendre en proſe.

V. 105.

Trois ſceptres, à ſon trône attachés par mon bras,
Parleront au lieu d'elle, et ne ſe tairont pas.

Toute métaphore, comme on l'a dit, pour être bonne, doit être une image qu'on puiſſe peindre. Mais comment peindre trois ſceptres qu'un bras attache à un trône, et qui parlent? D'ailleurs, puiſque les ſceptres parleront, il eſt clair qu'ils ne ſe tairont pas. Ces ſortes de pléonaſmes ſont les plus vicieux ; ils retombent quelquefois dans ce qu'on appelle le ſtyle niais : *Hélas! s'il n'était pas mort, il ſerait encore en vie.*

VERS *dernier.*

Il ne m'a jamais vu, ne me découvrez pas.

Il ſerait mieux, à mon avis, que *Nicomède* apportât quelque raiſon qui fît voir qu'il ne doit pas être reconnu par ſon frère avant d'avoir parlé au roi. Il ſemble que *Nicomède* veuille ſeulement ſe procurer ici le plaiſir d'embarraſſer ſon frère, et que l'auteur ne ſonge qu'à ménager une de ces ſcènes théâtrales. Celle-ci eſt plutôt de la haute comédie que de la tragédie. Elle eſt attachante, et quoiqu'elle ne produiſe rien dans la pièce, elle fait plaiſir.

SCENE II.

v. 5.

Si ce front eſt mal propre à m'acquérir le vôtre,
Quand j'en aurai deſſein j'en ſaurai prendre un autre.

Mal propre, dans toutes ſes acceptions, eſt abſolument banni du ſtyle noble; et par la conſtruction il ſemble que le front de *Laodice* ſoit mal propre à acquérir le front d'*Attale*. De plus, *prendre un front* eſt un barbariſme. On dit bien, *il prit un viſage ſévère, un front ſerein* ou *triſte;* mais en général on ne peut pas dire, *prendre un front;* parce qu'on ne peut pas prendre ce qu'on a. Il faut ajouter une épithète qui marque le ſentiment qu'on peint ſur ſon front, ſur ſon viſage.

VERS 7.

Vous ne l'acquerrez point, puiſqu'il eſt tout à vous.

Ces complimens, ces dialogues de converſation ne doivent pas entrer dans la tragédie.

V. 8.

Je n'ai donc pas beſoin d'un viſage plus doux.

Avoir beſoin d'un viſage !

V. 10.

C'eſt un bien mal acquis que j'aime mieux vous rendre.

Laodice commence à prendre le ton de l'ironie. *Corneille* l'a prodiguée dans cette pièce d'un bout à l'autre. Il ne faut pas ſoutenir un ouvrage entier par la même figure. L'ironie par elle-même n'a rien de tragique ; il faudrait au moins qu'elle fût noble ; mais *un bien mal acquis* eſt comique.

V. 14.

Pour garder votre cœur je n'ai pas où le mettre.

Après les beaux vers que *Laodice* a débités dans la ſcène précédente et va débiter encore, on ne peut ſans chagrin lui voir prendre ſi ſouvent le ton du bas comique. Ce vers ſerait à peine ſouffert dans une farce.

V. 15.

La place eſt occupée,

reſſemble trop à la *ſignora è impedita* des

Italiens. On ne doit jamais employer de ces expreſſions familières qui rappellent des idées comiques. C'eſt alors ſurtout qu'on doit chercher des tours nobles.

VERS 18.

Que celui qui l'occupe a de bonne fortune!

eſt comique et n'eſt pas français. On ne dit point, *il a bonne fortune*, *mauvaiſe fortune*; et on ſait ce qu'on entend par *bonnes fortunes* dans la converſation; c'eſt préciſément par cette raiſon, que cette expreſſion doit être bannie du théâtre tragique.

V. 19.

Et que ſerait heureux qui pourrait aujourd'hui
Diſputer cette place et l'emporter ſur lui!

Que ſerait heureux qui n'eſt pas français. *Qu'ils ſont heureux ceux qui peuvent aimer!* eſt un fort joli vers. *Que ſont heureux ceux qui peuvent aimer!* eſt un barbariſme. Remarquez qu'un ſeul mot de plus ou de moins ſuffit pour gâter abſolument les plus nobles penſées et les plus belles expreſſions.

V. 23.

Et l'on ignore encor parmi ſes ennemis
L'art de reprendre un fort qu'une fois il a pris. —
Celui-ci toutefois peut s'attaquer de ſorte
Que, tout vaillant qu'il eſt, il faudra qu'il en ſorte.

Toutes

Toutes les fois que l'on emploie un pronom dans une phraſe, il ſe rapporte au dernier nom ſubſtantif; ainſi dans cette phraſe, *celui-ci* ſe rapporte au *fort*, et les deux pronoms *il* ſe rapportent à *celui-ci*. Le ſens grammatical eſt, *quelque vaillant que ſoit ce fort, il faudra qu'il ſorte;* et l'on voit aſſez combien ce ſens eſt vicieux. *Corneille* veut dire : *quelque vaillant que ſoit le conquérant;* mais il ne le dit pas.

VERS 27.

Vous pourriez vous méprendre. — Et ſi le roi le veut?

On peut faire ici une réflexion. *Attale* parle de ſon amour, et des intérêts de l'Etat, et des ſecrets du roi, devant un inconnu. Cela n'eſt pas conforme à la prudence dont *Attale* eſt ſouvent loué dans la pièce. Mais auſſi ſans ce défaut la ſcène ne ſubſiſterait pas; et quelquefois on ſouffre des fautes qui amènent des beautés.

V. 30.

. . . . . S'il eſt roi, je ſuis reine;
Et vers moi tout l'effort de ſon autorité
N'agit que par prière et par civilité.

Civilité, terme de comédie. Ce ſentiment de fierté eſt beau dans *Laodice;* mais eſt-il bien fondé? Elle eſt reine d'Arménie; mais elle n'eſt point dans ſon royaume, elle eſt à la cour

de *Prusias*, qui de son aveu est le dépositaire de *ses jeunes ans*, qui a sur elle les plus grands droits par l'ordre de son père, qui est le maître enfin, et dont les prières sont des ordres. La jeune *Laodice* peut avec bienséance n'écouter que sa fierté, et se tromper un peu par grandeur d'ame. Elle peut avoir tort dans le fond; mais il est dans son caractère d'avoir ce tort. Enfin, *n'agit que par prière*, peut signifier, *ne doit agir que par prière.*

VERS 38.

Seigneur, je crains pour vous qu'un romain vous écoute.

Voyez la remarque ci-dessus. C'est encore ici une expression de doute, et la négation *ne* est nécessaire; *je crains qu'un romain ne vous écoute.* Mais en poësie on peut se dispenser de cette règle.

V. 47.

Et ne savez-vous plus qu'il n'est princes ni rois
Qu'elle daigne égaler à ses moindres bourgeois?

Bourgeois, cette expression est bannie du style noble. Elle y était admise à Rome, et l'est encore dans les républiques: le *droit de bourgeoisie*, le *titre de bourgeois.* Elle a perdu chez nous de sa dignité, peut-être parce que nous ne jouissons pas des droits qu'elle exprime. Un bourgeois dans une république

eſt en général un homme capable de parvenir aux emplois ; dans un état monarchique, c'eſt un homme du commun. Auſſi ce mot eſt-il ironique dans la bouche de *Nicomède*, et n'ôte rien à la noble fermeté de ſon diſcours.

V. 69.

Mais je crains qu'elle échappe.

Voyez les notes ci-deſſus. Il faudrait : *qu'elle n'échappe.*

V. 77.

Puiſqu'ils ſe ſont privés, pour ce nom d'importance,
Des charmantes douceurs d'élever votre enfance.

Une affaire eſt d'importance, un nom ne l'eſt pas.

V. 79.

Dès l'âge de quatre ans ils vous ont éloigné.

Ce vers eſt très-adroit ; il paraît ſans artifice ; et il y a beaucoup d'art à donner ainſi une raiſon qui empêche évidemment qu'*Attale* ne reconnaiſſe ſon frère.

V. 84.

Madame, encore un coup, cet homme eſt-il à vous ?

Encore un coup, ce terme trop familier a été employé par *Racine* dans Bérénice :

Madame, encore un coup, qu'en peut-il arriver ?

Ce ſont des négligences qui étaient pardonnables.

VERS 85.

Et pour vous divertir eſt-il ſi néceſſaire
Que vous ne lui puiſſiez ordonner de ſe taire ?

Le mot *divertir*, et même les trois vers que dit *Attale*, ſont abſolument du ſtyle comique.

V. 94.

Et loin de lui voler ſon bien en ſon abſence...

Le mot *voler* eſt bas ; on emploie dans le ſtyle noble, *ravir*, *enlever*, *arracher*, *ôter*, *priver*, *dépouiller*, &c.

V. 101.

Sachez qu'il n'en eſt point que le ciel n'ait fait naître
Pour commander aux rois et pour vivre ſans maître.

Ces deux vers ſont de la tragédie de Cinna dans le rôle d'*Emilie*, mais ils conviennent bien mieux à *Emilie*, romaine, qu'à un prince d'Arménie.

Au reſte, cette ſcène eſt très-attachante ; toutes les fois que deux perſonnages ſe bravent ſans ſe connaître, le ſuccès de la ſcène eſt sûr.

SCENE III.

Presque toute la fin de la scène seconde et le commencement de celle-ci sont une ironie perpétuelle.

VERS 5.

. . . . . Seigneur, vous êtes donc ici ?

C'est une naïveté qui échappe à tout le monde, quand on voit quelqu'un qu'on n'attend pas. Cette familiarité et cette petite négligence doivent être bannies de la tragédie.

V. 6.

Oui, Madame, j'y suis, et Métrobate aussi.

Si *Nicomède* eût établi dans la première scène que ce *Métrobate* était un des assassins gagés par *Arsinoé*, ce vers ferait un grand effet ; mais il en fait moins parce qu'on ne connaît pas encore ce *Métrobate*.

V. 12.

J'avais ici laissé mon maître et ma maîtresse.

Maîtresse, on permettait alors ce terme peu tragique. *Maître* et *maîtresse* semblent faire ici un jeu de mots peu noble.

V. 91.

Il ne tiendra qu'au roi qu'aux effets je ne passe.

Souvent en ce temps-là on supprimait le

ne, quand il fallait l'employer, et on s'en ſervait quand il fallait l'omettre. Le ſecond *ne* eſt ici un ſoléciſme. *Il tient à vous*, c'eſt-à-dire, il dépend de vous que je paſſe, que je faſſe, que je combatte, &c. *Il ne tient qu'à vous* eſt la même choſe qu'*il tient à vous ;* donc le *ne* ſuivant eſt un ſoléciſme.

VERS 25.

Ah! Seigneur, excuſez, ſi vous connaiſſant mal... —

On connaît mal quand on ſe trompe au caractère. *Laodice* dit à *Cléopâtre :* je vous connaiſſais mal. *Photin* dit : j'ai mal connu *Céſar*. Mais, quand on ignore quel eſt l'homme à qui l'on parle, alors il faut, *je ne connaiſſais pas.*

v. 26.

Prince, faites-moi voir un plus digne rival, *&c.*

Tout ce diſcours eſt noble, ferme, élevé ; c'eſt-là de la véritable grandeur; il n'y a ni ironie, ni enflure.

v. 35.

Et nous verrons ainſi qui fait mieux un brave homme
Des leçons d'Annibal, ou de celles de Rome.

Dans la règle il faut, *qui font ;* et *faire mieux un brave homme* n'eſt pas élégant.

SCENE IV.

VERS 3.

Ce prompt retour me perd, et rompt votre entreprise. —
Tu l'entends mal, Attale, il la met dans ma main.

Tu l'entends mal est comique ; et *mettre dans la main* n'est pas noble.

v. 6.

Dedans mon cabinet amène-le sans suite.

Voyez les remarques des autres tragédies sur le mot *dedans*.

SCENE V.

v. 3.

Je crains qu'à la vertu par les Romains instruit...
Il ne conçoive mal qu'il n'est fourbe ni crime
Qu'un trône acquis par-là ne rende légitime.

Ces derniers vers sont de la conversation la plus négligée, et ce sentiment est intolérable. On retrouve le même défaut toutes les fois que *Corneille* fait raisonner un prince, un ministre ; tous disent qu'il faut être fourbe et méchant pour régner. On a déjà remarqué que jamais homme d'Etat ne parle ainsi. Ce défaut vient de ce qu'il est très-difficile de ménager ses expressions, et de faire entendre avec art des

choſes qui révoltent. C'eſt une grande imprudence et une grande baſſeſſe dans une reine de dire qu'il faut être fourbe et criminel pour régner. *Un trône acquis par-là* eſt une expreſſion de comédie.

VERS 11.

Rome l'eût laiſſé vivre, et ſa légalité
N'eût point forcé les lois de l'hoſpitalité.

Légalité n'a jamais ſignifié *juſtice*, *équité*, *magnanimité* ; il ſignifie *authenticité d'une loi revêtue des formes ordinaires.*

V. 13.

Savante à ſes dépens de ce qu'il ſavait faire,
Elle le ſouffrait mal auprès d'un adverſaire.

Savante de eſt un barbariſme. *Savante, ſavait*, répétition fautive.

V. 16.

De chez Antiochus elle l'a fait bannir ;

expreſſion trop baſſe, *de chez lui*, *de chez nous.*

V. 21.

Car je crois que tu ſais que quand l'aigle romaine...

Tout écrivain doit éviter ces amas de monoſyllabes qui ſe heurtent, *car*, *que*, *quand.* Mais ce qu'on doit plus éviter, c'eſt de dire à ſa confidente ce qu'elle ſait. Ce tour n'eſt pas aſſez adroit.

VERS

VERS 22.

Vit choir ſes légions aux bords du Traſimène,
Flaminius ſon père en était général.

Choir, expreſſion abſolument vieillie.

V. 25.

Ce fils donc qu'a preſſé la ſoif de la vengeance...

Cacophonie qu'il faut éviter encore, *donc qu'a*.

V. 26.

S'eſt aiſément rendu de mon intelligence ;

n'eſt pas français. On eſt en intelligence, on ſe rend du parti de quelqu'un.

V. 27.

L'eſpoir d'en voir l'objet entre ſes mains remis
A pratiqué par lui le retour de mon fils.

Il faut un effort pour deviner quel eſt cet *objet*. C'eſt, par la phraſe, l'objet de leur intelligence ; par le ſens, c'eſt *Laodice*. La première loi eſt d'être clair ; il ne faut jamais y manquer.

V. 29.

Par lui j'ai jeté Rome en haute jalouſie ;

n'eſt pas français. On inſpire de la jalouſie, on la fait naître. La jalouſie ne peut être haute ; elle eſt grande, elle eſt violente, ſoupçonneuſe, &c.

VERS 35.

Il s'en eſt fait nommer lui-même ambaſſadeur.

Cet *il* ſe rapporte au prince *Attale ;* mais il en eſt trop loin. Cela rend la phraſe obſcure, de même que *borner ſa grandeur ;* il ſemble que ce ſoit la grandeur de l'hymen. Les articles, les pronoms mal placés jettent toujours de l'embarras dans le ſtyle ; c'eſt le plus grand inconvénient de la langue françaiſe, qui eſt d'ailleurs ſi amie de la clarté.

v. 37.

Et voilà le ſeul point où Rome s'intéreſſe.

Pourquoi *Arſinoé* dit-elle tout cela à une confidente inutile ? *Cléopâtre* dans Rodogune tombe dans le même défaut. La plupart des confidences ſont froides et déplacées, à moins qu'elles ne ſoient néceſſaires. Il faut qu'un perſonnage paraiſſe avoir beſoin de parler, et non pas envie de parler.

v. 38.

Attale à ce deſſein entreprend ſa maîtreſſe.

On entreprend de faire quelque choſe, ou bien on entreprend quelque choſe ; mais on n'entreprend pas quelqu'un. Cela ne ſe pourrait dire à toute force que dans le bas comique, et encore c'eſt dans un autre ſens ; cela veut

dire, *attaquer*, *demander raiſon*, *embarraſſer*, *faire querelle*. Ce vers n'eſt pas français.

VERS 43.

. . . . . Et j'ai cru pour le mieux
Qu'il fallait de ſon fort l'attirer en ces lieux.

Pour le mieux, expreſſion de comédie.

V. 45.

Métrobate l'a fait par des terreurs paniques,

L'a fait et *terreurs paniques*, expreſſions qui n'ont rien de noble.

V. 46.

Feignant de lui trahir mes ordres tyranniques;

eſt un barbariſme; il faut, *de lui dévoiler*, *de lui déceler*, *de lui apprendre*, *de trahir mes ordres tyranniques en ſa faveur*.

V. 53.

Tantôt en le voyant j'ai fait de l'effrayée,

Les comédiens ont corrigé, *j'ai feint d'être effrayée*; mais la choſe n'eſt pas moins petite et moins indigne de la grandeur du tragique.

V. 63.

Et ſi ce diadème une fois eſt à nous,
Que cette reine après ſe choiſiſſe un époux.

Cet *une fois* eſt une explétive trop triviale.

VERS 67.

Le roi que le romain pouſſera vivement,
De peur d'offenſer Rome agira chaudement ;

Cet adverbe eſt proſcrit du ſtyle noble.

v. 69.

Et ce prince, piqué d'une juſte colère,
S'emportera ſans doute et bravera ſon père.

Piqué d'une juſte colère n'eſt pas français. On eſt piqué d'un procédé, et animé de colère.

v. 72.

Et comme à l'échauffer j'appliquerai mes ſoins...
Mon entrepriſe eſt sûre et ſa perte infaillible.

Cette phraſe et ce tour qui commencent par *comme* ſont familiers à *Corneille*. Il n'y en a aucun exemple dans *Racine*. Ce tour eſt un peu trop proſaïque. Il réuſſit quelquefois ; mais il ne faut pas en faire un trop fréquent uſage.

v. 75.

Voilà mon cœur ouvert.

Mais pourquoi a-t-elle ouvert ſon cœur à *Cléone* ? Qu'en réſulte-t-il ? Je ſais qu'il eſt permis d'ouvrir ſon cœur ; ces confidences ſont pardonnées aux paſſions. Une jeune princeſſe peut avouer à ſa confidente des ſentimens qui échappent à ſon cœur ; mais une reine

politique ne doit faire part de ſes projets qu'à ceux qui les doivent ſervir. Cette ſcène eſt froide et mal écrite.

VERS 76.

Mais dans mon cabinet Flaminius m'attend.

Il eſt clair que *Flaminius* attend la reine; qu'elle a les plus grands intérêts du monde de hâter ſon entretien avec lui. *Nicomède* eſt arrivé; il va trouver le roi. Il n'y a pas un moment à perdre; cependant elle s'arrête pour détailler inutilement à *Cléone* des projets qui ſont d'une nature à n'être confiés qu'à ceux qui doivent les ſeconder. Cette manière d'inſtruire le ſpectateur eſt ſans art et ſans intérêt.

V. *dernier.*

Vous me connaiſſez trop pour vous en mettre en peine.

Cela eſt trop trivial, et ce vers fait trop voir l'inutilité du rôle de *Cléone*. C'eſt un très-grand art de ſavoir intéreſſer les confidens à l'action. *Néarque* dans Polyeucte montre comment un confident peut être néceſſaire.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

VERS 3.

. . . La haute vertu du prince Nicomède
Pour ce qu'on peut en craindre eſt un puiſſant remède.

UNE *haute vertu, remède pour ce qu'on en peut craindre*, n'eſt ni correct ni clair.

V. 6.

Un retour ſi ſoudain manque un peu de reſpect.

Un retour qui *manque de reſpect !*

V. 11.

Il n'en veut plus dépendre, et croit que ſes conquêtes
Au-deſſus de ſon bras ne laiſſent plus de têtes.

Des têtes au-deſſus des bras ! Il n'était plus permis d'écrire ainſi en 1657. Mais *Corneille* ne châtia jamais ſon ſtyle ; il paſſe pour valoir mieux par la force des idées que par l'expreſſion. Cependant obſervez que toutes les fois qu'il eſt véritablement grand, ſon expreſſion eſt noble et juſte, et ſes vers ſont bons.

VERS 16.

A ſuivre leur devoir leurs hauts faits ſe terniſſent.

Il ſemble que les hauts faits ſuivent un devoir, et qu'ils ſe terniſſent en le ſuivant. Ce n'eſt pas parler ſa langue.

V. 17.

Et ces grands cœurs enflés du bruit de leurs combats...
Font du commandement une douce habitude.

Des cœurs enflés de bruit ſont auſſi intolérables que *des têtes au-deſſus des bras.*

V. 21.

Dis tout, Araſpe, dis que le nom du ſujet
Réduit toute leur gloire en un rang trop abjet.

Qu'eſt-ce que le rang d'une gloire? on ne réduit pas *en*, on réduit *à*. Preſque tout le ſtyle de cette pièce eſt vicieux; la raiſon en eſt que l'auteur emploie le ton de la converſation familière, dans laquelle on ſe permet beaucoup d'impropriétés, et ſouvent des ſoléciſmes et des barbariſmes. Le ſtyle de la converſation peut être admis dans une comédie héroïque; mais il faut que ce ſoit la converſation des *Condé*, des *la Rochefoucault*, des *Retz*, des *Paſcal*, des *Arnaud*.

VERS 23.

Que bien que leur naiſſance au trône les deſtine,
Si ſon ordre eſt trop lent, leur grand cœur s'en mutine.

L'ordre de qui ? de la naiſſance ? cela ne fait point de ſens ; et *mutine* n'eſt ni aſſez fort, ni aſſez relevé.

V. 27.

Qu'on voit naître de là mille ſourdes pratiques
Dans le gros de ſon peuple et dans ſes domeſtiques.

Ces expreſſions n'appartiennent qu'au ſtyle familier de la comédie.

V. 37.

Si je n'étais bon père il ſerait criminel, *&c.*

On retrouve un peu *Corneille* dans cette tirade, quoique la même penſée y ſoit répétée et retournée en pluſieurs façons ; ce qui était un vice commun en ce temps-là. Mais à quoi bon tous ces diſcours ? Que veut *Pruſias* ? Rien. Quelle réſolution prend-il avec *Araſpe* ? Aucune. Cette ſcène paraît peu néceſſaire, ainſi que celle d'*Arſinoé* et de ſa confidente. En général, toute ſcène entre un perſonnage principal et un confident eſt froide, à moins que ce perſonnage n'ait un ſecret important à confier, un grand deſſein à faire réuſſir, une paſſion furieuſe à développer.

VERS 46.

Il n'eſt rien qui ne cède à l'ardeur de régner ;
Et depuis qu'une fois elle nous inquiéte,
La nature eſt aveugle et la vertu muette.

Inquiéte n'eſt pas le mot propre ; *depuis* eſt ici un ſoléciſme. Le ſens eſt, dès qu'une fois cette paſſion s'eſt emparée de nous.

V. 59.

. . . Si je lui laiſſe un jour une couronne,
Ma tête en porte trois que ſa valeur me donne.
J'en rougis dans mon ame ; et ma confuſion . . .
Sans ceſſe offre à mes yeux cette vue importune,
Que qui m'en donne trois peut bien m'en ôter une ;
Qu'il n'a qu'à l'entreprendre et peut tout ce qu'il veut.
Juge, Araſpe, où j'en ſuis, s'il veut tout ce qu'il peut.

Ces antithèſes et ces figures de mots, comme on l'a déjà remarqué, doivent être bien rares. La verſification héroïque exige que les vers ne finiſſent point par des verbes en monoſyllabes ; l'harmonie en ſouffre, *il peut*, *il veut*, *il fait*, *il court*, ſont des ſyllabes sèches et rudes ; il n'en eſt pas de même dans les rimes féminines ; *il vole*, *il preſſe*, *il prie* : ces mots ſont plus ſoutenus, ils ne valent qu'une ſyllabe ; mais on ſent qu'il y en a deux qui forment une ſyllabe longue et harmonieuſe. Ces petites

fineſſes de l'art ſont à peine connues et n'en ſont pas moins importantes.

VERS 81.

Et le prends-tu pour homme à voir d'un œil égal
Et l'amour de ſon frère et la mort d'Annibal ?
Il eſt le dieu du peuple et celui des ſoldats.
Sûr de ceux-ci, ſans doute, il vient ſoulever l'autre,
Fondre avec ſon pouvoir ſur le reſte du nôtre.

Expreſſions vicieuſes. On ne peut dire *l'autre*, que quand on l'oppoſe à *l'un*. Le *nôtre* ne ſe peut dire à la place *du mien*, à moins qu'on n'ait déjà parlé au pluriel. Je le répète encore, rien n'eſt ſi difficile et ſi rare que de bien écrire.

V. 91.

Je veux bien toutefois agir avec adreſſe,
Joindre beaucoup d'honneur à bien peu de rudeſſe, *&c.*

Tout cela eſt d'un ſtyle confus, obſcur. *Le reſte du nôtre qui n'eſt pas tout-à-fait impuiſſant*, et *bien peu de rudeſſe*, et *le prix d'un mérite mêlé doucement à un reſſentiment !* Il n'y a pas là, deux mots qui ſoient faits l'un pour l'autre.

SCENE II.

VERS 8.

Je viens remercier et mon père et mon roi...
D'avoir choiſi mon bras pour une telle gloire.

On ne choiſit point un bras pour une gloire.

V. 12.

Vous pouviez vous paſſer de mes embraſſemens...
Et vous ne deviez pas envelopper d'un crime
Ce que votre victoire ajoute à votre eſtime.

Il a promis à ſon confident d'avoir *bien peu de rudeſſe*, et il commence par dire à *Nicomède* la choſe du monde la plus rude. Il le déclare criminel d'Etat.

Ajoute à votre eſtime, n'eſt pas français en ce ſens. L'eſtime où nous ſommes, n'eſt pas notre eſtime. On ne peut dire *votre eſtime*, comme *votre gloire*, *votre vertu*.

V. 16.

Abandonner mon camp en eſt un capital,
Inexcuſable en tous, et plus au général.

Au général eſt un ſoléciſme; il faut *dans un général*.

V. 27.

... Un bonheur ſi grand me coûte un petit crime.

Un petit crime, cette épithète n'eſt pas du

ſtyle de la tragédie. Le crime de *Nicomède* eſt en effet bien faible. *Nicomède* parle ici ironiquement à ſon père, comme il a parlé à ſon frère ; car par *ce déſir trop ardent* il entend le déſir qu'il avait de voir ſa maîtreſſe. Il n'a point du tout *d'amour* pour ſon père ; le public n'en eſt pas fâché. On mépriſe *Pruſias*. On aime beaucoup la hauteur d'un héros perſécuté. *Petit crime, bonheur ſi grand* ; ces contraſtes affectés ſont un mauvais effet.

VERS 38.

. . . . . L'âge ne me laiſſe
Qu'un vain titre d'honneur qu'on rend à ma vieilleſſe.

On rend un honneur ; on ne rend point un titre d'honneur.

V. 41.

L'intérêt de l'Etat vous doit ſeul regarder.

Seul ſemble dire que *Pruſias* abdique ; et il eſt ſi loin d'abdiquer, qu'il vient de menacer ſon fils. C'eſt trop ſe contredire.

V. 42.

Prenez-en aujourd'hui la marque la plus haute.

La marque haute !

V. 43.

Mais gardez-vous auſſi d'oublier votre faute ;
Et comme elle fait brèche au pouvoir ſouverain,
Pour la bien réparer, retournez dès demain.

Cette expreſſion *faire brèche* n'eſt plus d'uſage; ce n'eſt pas que l'idée ne ſoit noble; mais en français toutes les fois que le mot *faire* n'eſt pas ſuivi d'un article, il forme une façon de parler proverbiale trop familière. *Faire* aſſaut, *faire* force de voiles, *faire* de néceſſité vertu, *faire* ferme, *faire* brèche, *faire* halte, &c.; toutes expreſſions bannies du vers héroïque.

VERS 46.

Remettez en éclat la puiſſance abſolue.

Comme on ne met rien en éclat, on n'y remet rien; on donne de l'éclat; on met en lumière, en évidence, en honneur, en ſon jour.

v. 48.

. . . . . N'autoriſez pas
De plus méchans que vous à la mettre plus bas.

Cette manière de s'exprimer n'eſt plus d'uſage, et n'a jamais fait un bon effet. Remarquez que *bas* eſt un adverbe monoſyllabe; ne finiſſez jamais un vers par *bas*, *à bas*, *plus bas*, *haut*, *plus haut*.

v. 58.

Il eſt temps qu'en ſon ciel cet aſtre aille reluire.

Cette métaphore eſt vicieuſe, en ce qu'elle ſuppoſe que cet aſtre de *Laodice* eſt deſcendu du ciel en terre.

VERS 63.

Vous ſavez qu'il y faut quelque cérémonie.

Pruſias veut auſſi railler. Cette pièce eſt trop pleine de railleries et d'ironies.

v. 66.

Elle eſt prête à partir ſans plus grand équipage.

Ce dernier hémiſtiche eſt abſolument du ſtyle de la comédie.

v. 67.

Je n'ai garde à ſon rang de faire un tel outrage.
Mais l'ambaſſadeur entre, il le faut écouter;
Puis nous verrons quel ordre on y doit apporter.

Ce dernier vers eſt trop familier; mais à quoi ſe rapporte cet ordre? à l'*ambaſſadeur*, à l'*outrage*, ou à l'*équipage*?

SCENE III.

v. 4.

. . . Vous pouvez juger du ſoin qu'elle en a pris
Par les hautes vertus et les illuſtres marques
Qui font briller en lui le rang de vos monarques.

Illuſtres marques; on a déjà pluſieurs fois remarqué ce mot vague qui n'eſt que pour la rime.

VERS 9.

Si vous faites état de cette nourriture,
Donnez ordre qu'il règne.

Nourriture eſt ici pour *éducation ;* et dans ce ſens il ne ſe dit plus ; c'eſt peut-être une perte pour notre langue. *Faire état* eſt auſſi aboli.

V. 11.

. . . Vous offenſeriez l'eſtime qu'elle en fait.

On ne fait point l'eſtime ; cela n'a jamais été français ; on a de l'eſtime, on conçoit de l'eſtime, on ſent de l'eſtime ; c'eſt préciſément parce qu'on la ſent qu'on ne la fait pas. Par la même raiſon on ſent de l'amour, de l'amitié ; on ne fait ni de l'amour, ni de l'amitié.

V. 17.

Je crois que pour régner il en a les mérites.

Ni ces expreſſions, ni cette conſtruction ne ſont françaiſes ; *il en a les mérites pour régner !*

V. 23.

Souffrez qu'il ait l'honneur de répondre pour moi.

Le roi *Pruſias*, qui n'eſt déjà que trop reſpectable, eſt peut-être encore plus avili dans cette ſcène, où *Nicomède* lui donne, en préſence de l'ambaſſadeur de Rome, des conſeils qui reſſemblent ſouvent à des reproches.

Il eſt même aſſez étonnant que connaiſſant la fierté de ſon fils, en ſachant combien ce diſciple d'*Annibal* hait les Romains, il le charge de répondre à l'ambaſſadeur de Rome, qu'il croit avoir grand intérêt de ménager. *Pruſias* n'a nulle raiſon de répondre à l'ambaſſadeur par une autre bouche, et il s'expoſe viſiblement à voir l'ambaſſadeur outragé par *Nicomède*.

Il a commencé par dire à ſon fils, vous êtes criminel d'Etat, vous méritez d'être puni de mort; et il finit par lui dire : Répondez pour moi à l'ambaſſadeur de Rome en ma préſence; faites le perſonnage de roi, tandis que je ferai celui de ſubalterne. C'eſt au fond une ſcène de lazzi; paſſe encore ſi cette ſcène était néceſſaire, mais elle ne ſert à rien. *Pruſias* joue un rôle aviliſſant, mais celui de *Nicomède* eſt noble et impoſant. Ces perſonnages plaiſent toujours à la multitude, et révoltent quelquefois les honnêtes gens.

C'eſt toujours un problème à réſoudre, ſi les caractères bas et faibles peuvent figurer dans une tragédie. Le parterre s'élève contre eux à une première repréſentation. On aime à faire tomber ſur l'auteur le mépris que lui-même inſpire pour le perſonnage; les critiques ſe déchaînent. Cependant ces caractères ſont dans la nature. *Maxime* dans Cinna, *Félix* dans Polyeucte.

VERS

VERS 40.

C'eſt un rare tréſor qu'elle devait garder,
Et conſerver chez ſoi ſa chère nourriture.

Cela n'eſt pas français ; et *conſerver* ne ſe lie pas avec *qu'elle devait*. *Nicomède* a déjà parlé de bonne nourriture ; *ſi vous faites état de cette nourriture*.

V. 45.

Ce perfide ennemi de la grandeur romaine
N'en a mis en ſon cœur que mépris et que haine.

Cela n'eſt pas français ; *n'en mettre que mépris !*

V. 49.

On me croit ſon diſciple, et je le tiens à gloire.

Cette manière de s'exprimer a vieilli.

V. 62.

Attale a le cœur grand, l'eſprit grand, l'ame grande,
Et toutes les grandeurs dont ſe fait un grand roi.

Ces deux vers ſont du nombre de ceux que les comédiens avaient corrigés ; en effet cette diſtinction du cœur, de l'eſprit et de l'ame, cette énumération de parties faite ironiquement, eſt trop loin du ton de la tragédie, et cette répétition de *grand* et *grande* eſt comique.

VERS 68.

Qu'il en faſſe pour lui ce que j'ai fait pour vous.

On ne devine pas d'abord ce que veut dire cet *en;* il eſt très-inutile, et il ſe rapporte à *vertu*, qui eſt deux vers plus haut.

V. 71.

Je lui prête mon bras, et veux dès maintenant,
S'il daigne s'en ſervir, être ſon lieutenant.
L'exemple des Romains m'autoriſe à le faire.

On a déjà dit que cette expreſſion ne doit jamais être admiſe; elle eſt ici vicieuſe, parce que *le faire* ſe rapporte à *être*, et ſignifie à la lettre, *faire ſon lieutenant.*

V. 78.

Le reſte de l'Aſie à nos côtes rangée, &c.

On dit *ranger les côtes*, mais non *rangée côtes*, pour *ſituée.* C'eſt un barbariſme.

V. 89.

Flaminius en eſt le capitaine,
Nous pourrons lui trouver un lac de Trafimène.

Ce n'eſt pas le même *Flaminius*, mais l'inſulte n'en eſt pas moindre.

V. 94.

Répondez, Sire, ou faites-moi taire.

Il n'y a pas de *milieu; le*

ſens eſt : *puiſque vous m'avez fait répondre pour vous, laiſſez-moi parler.*

VERS 105.

Seigneur, vous pardonnez aux chaleurs de ſon âge.

Chaleurs de ſon âge, mauvais terme.

V. 106.

Le temps et la raiſon pourront le rendre ſage.

C'eſt ce qu'on dit à un enfant mal morigéné. Ce n'eſt pas ainſi qu'on parle à un prince qui a conquis trois royaumes; et ſi ce jeune homme n'eſt pas ſage, pourquoi *Pruſias* l'a-t-il chargé de parler pour lui?

V. 125.

Puiſqu'il peut la ſervir à me faire deſcendre,
Il a plus de vertu que n'en eut Alexandre.

Ce premier vers eſt inintelligible. A quoi ſe rapporte ce *la ſervir*? Au dernier ſubſtantif, à la puiſſance de *Nicomède* que Rome veut diviſer! *Me faire deſcendre*; il faut dire d'où l'on deſcend. *Et monté ſur le faîte il aſpire à deſcendre.*

V. 127.

Et je lui dois quitter pour le mettre en mon rang.

On ne dit point *quitter à*, on dit, *quitter pour*. *Je dois quitter pour lui*, ou *je lui dois céder, laiſſer, abandonner.*

VERS 137.

Les plus rares exploits que vous avez pu faire
N'ont jeté qu'un dépôt ſur la tête d'un père ;
Il n'eſt que le gardien de leur illuſtre prix, *&c.*

Jeter un dépôt ſur une tête, être gardien d'un illuſtre prix ; une grandeur épanchée ; toutes expreſſions impropres et incorrectes. De plus, ce diſcours de *Flaminius* ſemble un peu ſophiſtique. L'exemple de *Scipion* qui ne prit point Carthage pour lui, et qui ne le pouvait pas, ne conclut rien du tout contre un prince qui n'eſt pas républicain, et qui a des droits ſur ſes conquêtes.

V. 153.

Si vous en conſultiez des têtes bien ſenſées,
Elles vous déferaient de ces belles penſées. . .
Prenez quelque loiſir de rêver là-deſſus.

Cela eſt du ſtyle de madame *Pernelle* dans *Molière*.

V. 157.

Laiſſez moins de fumée à vos feux militaires,
Et vous pourrez avoir des viſions plus claires.

Laiſſer de la fumée eſt inintelligible. D'ailleurs, la fumée des feux militaires eſt une figure trop bizarre. Le ſecond vers eſt du bas comique.

VERS 159.

Le temps pourra donner quelque déciſion
Si la penſée eſt belle, ou ſi c'eſt viſion.

Même ſtyle et même défaut.

V. 161.

. . . . Cependant ſi vous trouvez des charmes
A pouſſer plus avant la gloire de vos armes,
Nous ne la bornons point.

Pouſſer plus avant une gloire !

V. 181.

La pièce eſt délicate.

Le mot de *pièce* ne dit point là ce que l'auteur a prétendu dire. C'eſt d'ailleurs une expreſſion populaire, lorſqu'elle ſignifie *intrigue*.

V. 183.

Je n'y réponds qu'un mot, étant ſans intérêt :

Comment peut-il dire qu'il eſt ſans intérêt, après avoir dit publiquement au premier acte que *Laodice* eſt ſa maîtreſſe, qu'il n'a quitté l'armée que pour venir prendre ſa défenſe ? Voudrait-il cacher ſon amour à *Flaminius* et le tromper ? Un tel deſſein convient-il à la fierté du caractère de *Nicomède ? Flaminius* ne doit-il pas être inſtruit ?

VERS 184.

Traitez cette princeſſe en reine comme elle eſt.

Il faut, *comme elle l'eſt* pour l'exactitude ; mais *comme elle l'eſt* ſerait encore plus mauvais.

V. 190.

N'avez-vous, Nicomède, à lui dire autre choſe ?

Cette interrogation de *Pruſias*, qui n'a rien dit pendant le cours de cette ſcène, n'a-t-elle pas quelque choſe de comique ?

V. 191.

Non, Seigneur, ſi ce n'eſt que la reine, après tout,
Sachant ce que je puis, me pouſſe trop à bout.

Cette expreſſion eſt encore comique, ou du moins familière ; *Racine* s'en eſt ſervi dans Bajazet :

Pouſſons à bout l'ingrat.

Mais le mot *ingrat*, qui finit la phraſe, la relève. Ce ſont de petites nuances qui diſtinguent ſouvent le bon du mauvais.

SCENE IV.

VERS 1.

. . . . . Eh quoi ! toujours obſtacle? —
De la part d'un amant ce n'eſt pas grand miracle.

Toujours obſtacle, n'eſt pas français ; et *grand miracle* n'eſt pas noble, il eſt du bas comique.

V. 3.

Cet orgueilleux eſprit, enflé de ſes ſuccès,
Penſe bien de ſon cœur nous empêcher l'accès.

On ne dit point *empêcher à*, cela n'eſt pas français. *Il nous empêche l'accès de cette maiſon : nous* eſt là au datif; c'eſt un ſoléciſme ; il faut dire, *on nous défend l'accès de cette maiſon ; on nous interdit l'accès ; on nous défend, on nous empêche d'entrer.*

V. 6.

L'amour entre les rois ne fait pas l'hymenée,

Ce tour eſt impropre. Il ſemble que des rois ſe marient l'un à l'autre. Ce n'eſt pas aſſez qu'on vous entende ; il faut qu'on ne puiſſe pas vous entendre autrement.

V. 7.

Et les raiſons d'Etat, plus fortes que ſes nœuds,
Trouvent bien les moyens d'en éteindre les feux.

Des raiſons d'Etat plus fortes que des nœuds,

qui trouvent le moyen d'éteindre les feux de ces nœuds. Il faut renoncer à écrire quand on écrit de ce ſtyle.

VERS 9.

Comme elle a de l'amour, elle aura du caprice.

Et ce vers, et l'idée qu'il préſente, appartiennent abſolument à la comédie. Ce *comme* revient preſque toujours. C'eſt un ſtyle trop incorrect, trop négligé, trop lâche, et qu'il ne faut jamais ſe permettre.

V. 16.

Propoſez cet hymen vous-même à ſa grandeur.

Il ſemble qu'il appelle ici la reine *Laodice*, *ſa Grandeur*, comme on dit, *ſa Majeſté*, *ſon Alteſſe*.

V. 17.

Je ſeconderai Rome, et veux vous introduire;
Puiſqu'elle eſt en nos mains, l'amour ne nous peut nuire.

Le pronom *elle* ſe rapporte à Rome, qui eſt le dernier nom. La conſtruction dit, *puiſque Rome eſt en nos mains;* et l'auteur veut dire, *puiſque Laodice eſt en nos mains.* Voyez la note au premier acte.

V. 19.

Allons, de ſa réponſe à votre compliment,
Prendre l'occaſion de parler hautement.

Ces

Ces deux vers ſont trop mal conſtruits ; le mot de *compliment* ne ſe peut recevoir dans la tragédie, s'il n'eſt ennobli par une épithète. Pour le mot de *civilité*, il ne doit jamais entrer dans le ſtyle héroïque. Mais ce qui ne peut jamais être ennobli, c'eſt le rôle de *Pruſias*.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Reine, puiſque ce titre a pour vous tant de charmes,
Sa perte vous devrait donner quelques alarmes.

L'AUTEUR n'exprime pas ſa penſée. Il veut dire, *vous devriez craindre de le perdre*. Mais *ſa perte* ſignifie qu'elle l'a déjà perdu. Or une perte donne des regrets, et non des alarmes.

v. 3.

Qui tranche trop du roi ne règne pas long-temps.

Cette manière de s'exprimer n'appartient plus qu'au comique. D'ailleurs, un roi qui ſait gouverner, peut *trancher du roi* et régner long-temps.

VERS 7.

Vous vous mettez fort mal au chemin de régner.

Chemin de régner ne ſe peut dire. Toutes ces façons de parler ſont trop baſſes.

V. 9.

Vous mépriſez trop Rome, et vous devriez faire
Plus d'eſtime d'un roi qui vous tient lieu de père.

Vous devriez faire à la fin d'un vers, et *plus d'eſtime* au commencement de l'autre, eſt ce qu'on appelle un enjambement vicieux. Cela n'eſt pas permis dans la poëſie héroïque. Nous avons juſqu'ici négligé de remarquer cette faute. Le lecteur la remarquera aiſément partout où elle ſe trouve. Nous avons déjà obſervé que *faire eſtime*, *faire plus d'eſtime*, n'eſt pas français.

V. 13.

Recevoir ambaſſade en qualité de reine,
Ce ſerait à vos yeux faire la ſouveraine, *&c.*

Ces petites diſcuſſions, ces ſubtilités politiques ſont toujours très-froides. D'ailleurs elle peut fort bien négocier avec *Flaminius* chez *Pruſias*, qui lui ſert de tuteur; et en effet elle lui parle en particulier le moment d'après.

V. 23.

Ici c'eſt un métier que je n'entends pas bien;

Le mot *métier* ne peut être admis qu'avec

une expreſſion qui le fortifie, comme le *métier des armes*. Il eſt heureuſement employé par *Racine* dans le ſens le plus bas. *Athalie* dit à *Joas :*

Laiſſez là cet habit, quittez ce vil métier.

On ne peut exprimer plus fortement le mépris de cette reine pour le ſacerdoce des Juifs.

VERS 24.

Car hors de l'Arménie enfin je ne ſuis rien.

Si elle *n'eſt rien* hors de l'Arménie, pourquoi dit-elle tant de fois qu'elle conſerve toujours le titre et la dignité de reine, qu'on ne peut lui ravir ? Etre reine et en tenir le rang, c'eſt être quelque choſe. *Corneille* n'aurait-il pas mis, *hors de l'Arménie, je ne puis rien* ? Alors cette phraſe et celles qui la ſuivent deviennent claires. Je ne puis rien ici, mais je n'y conſerve pas moins le titre de reine, et en cette qualité je ne connais de véritables ſouverains que les dieux.

V. 25.

Et ce grand nom de reine ailleurs ne m'autoriſe...
Qu'à vivre indépendante, et n'avoir en tous lieux
Pour ſouverains que moi, la raiſon et les dieux.

En tous lieux ne peut ſignifier que l'Arménie ; car elle dit qu'elle n'eſt rien hors de l'Arménie.

Il y a du moins là une apparence de contradiction ; et *en tous lieux* eſt une cheville qu'il faut éviter autant qu'on le peut.

VERS 34.

Je vais vous y remettre en bonne compagnie ;

c'eſt-à-dire, accompagnée d'une armée ; mais cette expreſſion, pour vouloir être ironique, ne devient-elle pas comique ?

V. 37.

Préparez-vous à voir par toute votre terre
Ce qu'ont de plus affreux les fureurs de la guerre,
Des montagnes de morts, des rivières de ſang.

Cette ſcène eſt une ſuite de la converſation dans laquelle on a propoſé à *Laodice* la main d'*Attale ;* ſans cela ce long détail de menaces paraîtrait déplacé. Le ſpectateur ne voit pas comment la princeſſe peut les mériter ; elle vient, par déférence pour le roi, de refuſer la viſite d'un ambaſſadeur : il ſemble que cela ne doit pas engager à dévaſter ſon pays. De plus, le faible *Pruſias* qui parle tout d'un coup de *montagnes de morts* à une jeune princeſſe, ne reſſemble-t-il pas trop à ces perſonnages de comédie qui tremblent devant les forts, et qui ſont hardis avec les faibles ?

V. 50.

Je ſerai bien changée et d'ame et de courage ;

mauvaiſe façon de parler. *Ame* et *courage*, pléonaſme.

VERS *dernier.*

Adieu.

Remarquez qu'un ambaſſadeur de Rome qui ne dit mot dans cette ſcène y fait un perſonnage trop ſubalterne. Il faut rarement mettre ſur la ſcène des perſonnages principaux ſans les faire parler. C'eſt un défaut eſſentiel. Cette ſcène de petites bravades, de petites picoteries, de petites diſcuſſions entre *Pruſias* et *Laodice*, n'a rien de tragique; et *Flaminius* qui ne dit mot eſt inſupportable.

SCENE II.

V. 1.

. . . . . Madame, enfin, une vertu parfaite. . . —

Ce n'eſt guère que dans la paſſion qu'il eſt permis de ne pas achever ſa phraſe. La faute eſt très-petite; mais elle eſt ſi commune dans toutes nos tragédies qu'elle mérite attention.

V. 2.

Suivez le roi, Seigneur, votre ambaſſade eſt faite.

Votre ambaſſade eſt faite eſt un peu comique. *Soſie* dit dans Amphitryon :

O juſte ciel! j'ai fait une belle ambaſſade!

Mais auſſi c'eſt *Soſie* qui parle.

VERS 13.

La grandeur de courage en une ame royale
N'eſt, ſans cette vertu, qu'une vertu brutale, *&c.*

Cette expreſſion eſt très-brutale, ſurtout d'un ambaſſadeur à une princeſſe. D'ailleurs, ce diſcours de *Flaminius*, pour être fin et adroit, n'en eſt pas moins entortillé et obſcur. *Une vertu brutale qu'un faux jour d'honneur jette en divorce avec le vrai bonheur, qui ſe livre à ce qu'elle craint;* et *cette vertu brutale* qui, *après un grand ſoupir*, dit qu'*elle avait droit de régner*. Tout cela eſt bien étrange. La clarté, le naturel doivent être les premières qualités de la diction. Quelle différence quand *Néron* dit à *Junie* dans *Racine:*

Et ne préférez point à la ſolide gloire
Des honneurs dont Céſar a dû vous revêtir,
La gloire d'un refus ſujet au repentir.

V. 24.

Je ne fais ſi l'honneur eut jamais un faux jour.

Il ſemble que *Laodice* par ce vers reproche à *Flaminius* les expreſſions impropres, les phraſes obſcures dont il s'eſt ſervi, et ſon galimatias, qui n'était pas le ſtyle des ambaſſadeurs romains.

V. 25.

. . . . Je veux bien vous répondre en amie.
Ma prudence n'eſt pas tout-à-fait endormie.

Prudence endormie, *répondre en amie*, &c.; toutes ces expreſſions ſont familières; il ne les faut jamais employer dans la vraie tragédie.

VERS 28.

La grandeur de courage eſt ſi mal avec vous;

ſtyle de converſation familière.

v. 36.

Le roi, s'il s'en fait fort, pourrait s'en trouver mal;

Se faire fort de quelque choſe, ne peut être employé pour *s'en prévaloir*; il ſignifie, j'en réponds, je prends ſur moi l'entrepriſe, je me flatte d'y réuſſir. *Se faire fort* ne peut être employé qu'en proſe. Pluſieurs étrangers ſe ſont imaginés que nous n'avions qu'un langage pour la proſe et pour la poëſie: ils ſe ſont bien trompés.

v. 37.

Et s'il voulait paſſer de ſon pays au nôtre,
Je lui conſeillerais de s'aſſurer d'un autre.

Autre ſe rapporte à *pays*, et non à *général*, qui eſt trois vers plus haut.

v. 42.

La vertu trouve appui contre la tyrannie.

Il faut *trouve un appui*, ou *de l'appui*; *trouve un ſecours*, *du ſecours*, et non *trouve ſecours*.

VERS 43.

Tout ſon peuple a des yeux pour voir quel attentat
Font ſur le bien public les maximes d'Etat.
Il connaît Nicomède, il connaît ſa marâtre;
Il en ſait, il en voit la haine opiniâtre;
Il voit la ſervitude où le roi s'eſt ſoumis,
Et connaît d'autant mieux les dangereux amis.

Ces vers ſont ingénieuſement placés pour préparer la révolte qui s'élève tout d'un coup au cinquième acte. Reſte à ſavoir s'ils la préparent aſſez, et s'ils ſuffiſent pour la rendre vraiſemblable; mais *un attentat que des maximes d'Etat font ſur le bien public*, forme une phraſe trop incorrecte, trop irrégulière; et ce n'eſt pas parler ſa langue.

v. 61.

Si vous me dites vrai, vous êtes ici reine.

Ces malheureuſes conteſtations, ces froides diſcuſſions politiques qui ne mènent à rien, qui n'ont rien de tragique, rien d'intéreſſant, ſont aujourd'hui bannies du théâtre. *Flaminius* et *Laodice* ne parlent ici que pour parler. Quelle différence entre *Acomat* dans Bajazet, et *Flaminius* dans Nicomède! *Acomat* ſe trouve entre *Bajazet* et *Roxane* qu'il veut réunir, entre *Roxane* et *Athalide*, entre *Athalide* et *Bajazet*: comme il parle convenablement, noblement,

prudemment, à tous les trois ! et quel tragique dans tous ces intérêts ! quelle force de raiſons ! quelle pureté de langage ! quels vers admirables ! Mais dans Nicomède tout eſt petit, preſque tout eſt groſſier ; la diction eſt ſi vicieuſe qu'elle déparerait le fond le plus intéreſſant.

VERS 63.

Le roi n'eſt qu'une idée, et n'a de ſon pouvoir
Que ce que par pitié vous lui laiſſez avoir.

On dit bien, *n'eſt qu'un fantôme*, mais non pas *n'eſt qu'une idée*. La raiſon en eſt que *fantôme* exclut la réalité, et qu'*idée* ne l'exclut pas.

V. 79.

. . . . Il ſuffit ; je vois bien ce que c'eſt ;

eſt du ſtyle comique. C'eſt en général celui de la pièce.

V. 80.

Tous les rois ne ſont rois qu'autant comme il vous plaît.

Il faut, *autant que*.

V. 102.

. . . Rome eſt aujourd'hui la maîtreſſe du monde. —
La maîtreſſe du monde ? ah ! vous me feriez peur.

Cette expreſſion placée ici ironiquement, dégénère peut-être trop en comique. Ce n'eſt

pas là une bonne traduction de cet admirable paſſage d'*Horace : Et cuneta terrarum ſubacta, præter atrocem animum Catonis.* Ajoutez que *tout tremble ſur l'onde* eſt ce qu'on appelle une cheville malheureuſement amenée par la rime, comme on l'a déjà remarqué tant de fois.

VERS III.

L'Aſie en fait l'épreuve, où trois ſceptres conquis
Font voir en quelle école il en a tant appris.

Le mot *école* eſt du ſtyle familier; mais quand il s'agit d'un diſciple d'*Annibal*, ces mots *diſciple*, *école*, &c. acquièrent de la grandeur. Il ne faut pas répéter trop ces figures.

V. 113.

Ce ſont des coups d'eſſai, mais ſi grands, que peut-être
Le capitole a lieu d'en craindre un coup de maître.

Coup d'eſſai, *coup de maître*, figure employée dans le Cid, et qu'il ne faudrait pas imiter ſouvent.

V. 116.

. . . . Quelques-uns vous diront au beſoin
Quels dieux du haut en bas renverſent les profanes.

Du haut en bas, qui n'eſt mis là que pour faire le vers, ne peut être admis dans la tragédie. Les dieux et les profanes ne ſont pas là non plus à leur place. Un ambaſſadeur ne doit

pas parler en poëte ; un poëte même ne doit pas dire que ſon ſénat eſt compoſé de dieux, que les rois ſont des profanes, et que l'ombre du capitole fit trembler *Annibal*. Un très-grand défaut encore eſt ce mélange d'enflure et de familiarité ; *quelques-uns vous diront au beſoin quels dieux du haut en bas renverſent les profanes* ! Ce ſtyle eſt entièrement vicieux.

SCENE III.

VERS 1.

Ou Rome à ſes agens donne un pouvoir bien large,
Ou vous êtes bien long à faire votre charge.

Ces deux vers, que leur ridicule a rendus fameux, ont été auſſi corrigés par les comédiens. Ce n'eſt plus ici une ironie, qui peut quelquefois être ennoblie ; c'eſt une plaiſanterie baſſe, abſolument indigne de la tragédie et de la comédie.

V. 5.

. . . . . Laiſſez à ma flamme
Le bonheur à ſon tour d'entretenir Madame ;

eſt du comique le plus négligé.

V. 11.

Les malheurs où la plonge une indigne amitié
Me feſaient lui donner un conſeil par pitié.

Flaminius, qui ſe donne pour un ambaſſadeur prudent, ne doit pas dire qu'un homme tel que *Nicomède* n'eſt pas digne de l'amitié de *Laodice*. Il n'a certainement aucune eſpérance de brouiller ces deux amans ; par conſéquent ſa ſcène avec *Laodice* était inutile, et il ne reſte ici avec *Nicomède* que pour en recevoir des naſardes. Quel ambaſſadeur !

VERS 14.

C'eſt être ambaſſadeur et tendre et pitoyable.

Le mot *pitoyable* ſignifiait alors *compatiſſant*, auſſi-bien que *digne de pitié*. Cela forme une équivoque qui tourne l'ambaſſadeur en ridicule, et on devait retrancher *pitoyable*, auſſi-bien que *le long* et *le large*.

V. 15.

Vous a-t-il conſeillé beaucoup de lâchetés ?

Voilà des injures auſſi groſſières que les railleries. Une grande partie de cette pièce eſt du ſtyle burleſque ; mais il y a de temps en temps un air de grandeur qui impoſe, et ſurtout qui intéreſſe pour *Nicomède* ; ce qui eſt un très-grand point.

Au reſte, juſqu'ici la plupart des ſcènes ne ſont que des converſations aſſez étrangères à l'intrigue. En général toute ſcène doit être une eſpèce d'action qui fait voir à l'eſprit quelque choſe de nouveau et d'intéreſſant.

SCENE IV.

VERS 5.

J'ai fait entendre au roi Zénon et Métrobate.

Voilà la première fois que le ſpectateur entend parler de ce *Zénon* : il ne ſait encore quel il eſt ; on ſait ſeulement que *Nicomède* a conduit deux traîtres avec lui ; mais on ignore que *Zénon* ſoit un des deux.

Voilà le ſujet et l'intrigue de la pièce ; mais quel ſujet et quelle intrigue ! Deux malheureux que la reine *Arſinoé* a ſubornés pour l'accuſer fauſſement elle-même, et pour faire retomber la calomnie ſur *Nicomède* : il n'y a rien de ſi bas que cette invention ; c'eſt pourtant là le nœud, et le reſte n'eſt que l'acceſſoire. Mais on n'a point encore vu paraître cette reine *Arſinoé* ; on n'a dit qu'un mot d'un *Métrobate*, et cependant on eſt au milieu du troiſième acte.

V. 18.

Les myſtères de cour ſouvent ſont ſi cachés,
Que les plus clairvoyans y ſont bien empêchés.

Le mot *clairvoyans* eſt aujourd'hui banni du ſtyle noble. On ne dit pas non plus *être empêché à quelque choſe* ; cela eſt à peine ſouffert dans le comique.

Rien n'eſt plus utile que de comparer :

oppoſons à ces vers ceux que *Junie* dit à *Britannicus*, et qui expriment un ſentiment à peu-près ſemblable, quoique dans une circonſtance différente :

Je ne connais Néron et la cour que d'un jour ;
Mais, ſi je l'oſe dire, hélas ! dans cette cour
Combien tout ce qu'on dit eſt loin de ce qu'on penſe !
Que la bouche et le cœur ſont peu d'intelligence !
Avec combien de joie on y trahit ſa foi !
Quel ſéjour étranger et pour elle et pour moi !

Voilà le ſtyle de la nature. Ce ſont-là des vers ; c'eſt ainſi qu'on doit écrire. C'eſt une diſpute bien inutile, bien puérile, que celle qui dura ſi long-temps entre les gens de lettres ſur le mérite de *Corneille* et de *Racine*. Qu'importe à la connaiſſance de l'art, aux règles de la langue, à la pureté du ſtyle, à l'élégance des vers, que l'un ſoit venu le premier, et ſoit parti de plus loin, et que l'autre ait trouvé la route aplanie ? Ces frivoles queſtions n'apprennent point comment il faut parler. Le but de ce Commentaire, je ne puis trop le redire, eſt de tâcher de former des poëtes, et de ne laiſſer aucun doute ſur notre langue aux étrangers.

V. 26.

Pour moi je ne vois goutte en ce raiſonnement ;

expreſſion populaire et baſſe.

VERS 33.

Il eſt trop bon mari pour être aſſez bon père.

On ne s'exprimerait pas autrement dans une comédie. Juſqu'ici on ne voit qu'une petite intrigue et de petites jalouſies. Ce qui eſt encore bien plus du reſſort de la comédie, c'eſt cet *Attale* qui vient n'ayant rien à dire, et à qui *Laodice* dit qu'il eſt un importun.

V. 34.

Voyez quel contre-temps Attale prend ici.

On ne dit point *prendre un contre-temps ;* et quand on le dirait, il ne faudrait pas ſe ſervir de ces tours trop familiers.

V. 35.

Qui l'appelle avec nous? quel projet? quel ſouci?

Eſt-ce le contre-temps qui appelle? A quoi ſe rapportent *quel projet? quel ſouci?* Quel mot que celui de *ſouci* en cette occaſion! Elle *connaît mal ce qu'il faut* qu'elle *penſe ; mais elle en rompra le coup.* Eſt-ce le coup de ce qu'elle penſe? *Rompre un coup s'il y faut ſa préſence!* Il n'y a pas là un vers qui ne ſoit obſcur, faible, vicieux, et qui ne péche contre la langue. Elle ſort en diſant, *je vous quitte*, ſans dire pourquoi elle quitte *Nicomède.* Les perſonnages importans doivent toujours avoir une raiſon d'entrer et de ſortir ; et quand cette

raiſon n'eſt pas aſſez déterminée, il faut qu'ils ſe gardent bien de dire, *je ſors*, de peur que le ſpectateur, trop averti de la faute, ne diſe : Pourquoi ſortez-vous ?

SCENE VI.

VERS 2.

. . . J'ai quelque choſe auſſi-bien à vous dire.

Non-ſeulement dans une tragédie on ne doit point avoir *auſſi-bien à dire quelque choſe ;* mais il faut, autant qu'on peut, dire des choſes qui tiennent lieu d'action, qui nouent l'intrigue, qui augmentent la terreur, qui mènent au but. Une ſimple bravade, dont on peut ſe paſſer, n'eſt pas un ſujet de ſcène.

v. 6.

Je vous avais prié de l'attaquer lui-même,
Et de ne mêler point, ſurtout dans vos deſſeins,
Ni le ſecours du roi, ni celui des Romains ;

Ces deux *ni* avec *point* ne ſont pas permis ; les étrangers y doivent prendre garde. *Je n'ai point ni crainte ni eſpérance*, c'eſt un barbariſme de phraſe ; dites, *je n'ai ni crainte ni eſpérance.*

v. 9.

Mais, ou vous n'avez pas la mémoire fort bonne,
Ou vous n'y mettez rien de ce qu'on vous ordonne.

Ces

Ces deux vers, ainſi que le dernier de cette ſcène, ſont une ironie amère qui peut-être avilit trop le caractère d'*Attale*, que *Corneille* cependant veut rendre intéreſſant. Il paraît étonnant que *Nicomède* mette de la grandeur d'ame à injurier tout le monde, et qu'*Attale*, qui eſt brave et généreux, et qui va bientôt en donner des preuves, ait la complaiſance de le ſouffrir.

Plus on examine cette pièce, plus on trouve qu'il fallait l'intituler *Comédie*, ainſi que Don Sanche d'Arragon.

VERS 10.

. . . . . De ce qu'on vous ordonne ;

eſt trop fort et ne s'accorde pas avec le mot de *prière*.

V. 14.

Mais vous défaites-vous du cœur de la princeſſe. . . .
De trois ſceptres conquis, du gain de ſix batailles,
Des glorieux aſſauts de plus de cent murailles ?

On ne ſe défait pas d'un gain de batailles et d'un aſſaut. Le mot de *ſe défaire*, qui d'ailleurs eſt familier, convient à des droits d'aîneſſe ; mais il eſt impropre avec des aſſauts et des batailles gagnées.

V. 20.

Rendez donc la princeſſe égale entre nous deux.

Il fallait, *rendez le combat égal.*

VERS *dernier.*

Vous avez de l'eſprit ſi vous n'avez du cœur.

Il ne doit pas traiter ſon frère de poltron, puiſque ce frère va faire une action très-belle, et que cet outrage même devrait empêcher de la faire.

SCENE VII.

Cette ſcène eſt encore une ſcène inutile de picoterie et d'ironie entre *Arſinoé* et *Nicomède*. A quel propos *Arſinoé* vient-elle ? quel eſt ſon but ? Le roi mande *Nicomède*. Voilà une action petite à la vérité, mais qui peut produire quelque effet ; *Arſinoé* n'en produit aucun.

V. 11.

Ces hommes du commun tiennent mal leurs promeſſes.

Ces mots ſeuls font la condamnation de la pièce ; *Deux hommes du commun ſubornés !* Il y a dans cette invention de la froideur et de la baſſeſſe.

V. 18.

Je les ai ſubornés contre vous à ce compte ?

On voit aſſez combien ces termes populaires doivent être proſcrits.

V. 25.

Seigneur, le roi s'ennuie et vous tardez long-temps.

Le roi s'ennuie n'eſt pas bien noble ; et on

eſt étonné peut-être qu'*Araſpe*, un ſimple officier, parle d'une manière ſi preſſante à un prince tel que *Nicomède*.

VERS 30.

Mais. — Achevez, Seigneur, ce mais que veut-il dire?

Cette interrogation, qui reſſemble au ſtyle de la comédie, n'eſt évidemment placée en cet endroit que pour amener les trois vers ſuivans qui répondent en écho aux trois autres. On trouve fréquemment des exemples de ces répétitions; elles ne ſont plus ſouffertes aujourd'hui. Ce *mais* eſt intolerable.

SCENE VIII.

Cette fauſſe accuſation, ménagée par *Arſinoé*, n'eſt pas ſans quelque habileté; mais elle eſt ſans nobleſſe et ſans tragique, et *Arſinoé* eſt plus baſſe encore que *Pruſias*. Pourquoi les petits moyens déplaiſent-ils, et que les grands crimes font tant d'effet? c'eſt que les uns inſpirent la terreur, les autres le mépris; c'eſt par la même raiſon qu'on aime à entendre parler d'un grand conquérant plutôt que d'un voleur ordinaire. *Ce tour qu'on a joué* met le comble à ce défaut. *Arſinoé* n'eſt qu'une bourgeoiſe qui accuſe ſon beau-fils d'une friponnerie, pour mieux marier ſon propre fils.

VERS 9.

Qu'en préſence des rois les vérités ſont fortes !

Ce ne ſont point ces vérités qui ſont fortes, c'eſt la préſence des rois qui eſt ſuppoſée ici aſſez forte pour forcer la vérité de paraître.

V. 10.

Que pour ſortir d'un cœur elles trouvent de portes !

On a déjà dit que toute métaphore, pour être bonne, doit fournir un tableau à un peintre. Il eſt difficile de peindre des vérités qui ſortent d'un cœur par pluſieurs portes. On ne peut guère écrire plus mal. Il eſt à croire que l'auteur fit cette pièce au courant de la plume. Il avait acquis une prodigieuſe facilité d'écrire, qui dégénéra enfin en impoſſibilité d'écrire élégamment.

V. 15.

Mais pour l'examiner et bien voir ce que c'eſt,
Si vous pouviez vous mettre un peu hors d'intérêt. ...
Contre tant de vertus, contre tant de victoires,
Doit-on quelque croyance à des âmes ſi noires ?

Bien voir ce que c'eſt, devoir de la croyance contre des victoires, le premier eſt trop familier, le ſecond n'eſt pas exact.

VERS 27.

Nous ne ſommes qu'un ſang.

Je crois que cette expreſſion peut s'admettre, quoiqu'on ne diſe pas *deux ſangs*.

Ibid.

. . . . . Et ce ſang dans mon cœur
A peine à le paſſer pour calomniateur.

A peine à le paſſer, n'eſt pas français ; on dit dans le comique, *je le paſſe pour honnête homme*.

V. 29.

Et vous en avez moins à me croire aſſaſſine.

Je ne ſais ſi le mot *aſſaſſine* pris comme ſubſtantif féminin ſe peut dire. Il eſt certain du moins qu'il n'eſt pas d'uſage.

V. 47.

Vous êtes peu du monde, et ſavez mal la cour. —
Eſt-ce autrement qu'en prince on doit traiter l'amour? —
Vous le traitez, mon fils, et parlez en jeune homme ;

ſtyle comique ; mais le caractère d'*Attale*, trop avili, commence ici à ſe développer, et devient intéreſſant.

On ne peut terminer un acte plus froidement. La raiſon eſt, que l'intrigue eſt très-froide, parce que perſonne n'eſt véritablement en danger.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

Arsinoé joue préciſément le rôle de la femme du *Malade imaginaire*, et *Pruſias* celui du *Malade*, qui croit ſa femme. Très-ſouvent des ſcènes tragiques ont le même fond que des ſcènes de comédie : c'eſt alors qu'il faut faire les plus grands efforts pour fortifier par le ſtyle la faibleſſe du ſujet. On ne peut cacher entièrement le défaut, mais on l'orne, on l'embellit par le charme de la poëſie. Ainſi dans Mithridate, dans Britannicus, &c.

SCENE II.

VERS 3.

Grâce à ce conquérant, à ce preneur de villes...
Grâce... — De quoi, Madame? *&c.*

C'eſt encore ici de l'ironie. *Nicomède* ne doit pas répondre ſur le même ton, et ne faire que répéter qu'il a pris des villes.

V. 18.

Qui n'a que la vertu de ſon intelligence,
Et vivant ſans remords, marche ſans défiance.

Cela veut dire, *qui ne s'entend qu'avec la*

vertu ; mais cela eſt très-mal dit. Il ſemble qu'il n'ait d'autre vertu que l'*intelligence.*

VERS 26.

Que ſon maître Annibal, malgré la foi publique,
S'abandonne aux fureurs d'une terreur panique.

Fureurs d'une terreur eſt un contre-ſens : *fureur* eſt le contraire de la crainte.

V. 41.

Car enfin, hors de là, que peut-il m'imputer ?

Hors de là, c'eſt toujours le ſtyle de la comédie.

V. 53.

Mais tout eſt excuſable en un amant jaloux.

Il y a de l'ironie dans ce vers ; et le pauvre *Pruſias* ne le ſent pas. Il ne ſent rien. Tranchons le mot, il joue le rôle d'un vieux père de famille imbécille : mais, dira-t-on, cela n'eſt-il pas dans la nature ? n'y a-t-il pas des rois qui gouvernent très-mal leurs familles, qui ſont trompés pas leurs femmes, et mépriſés par leurs enfans ? Oui, mais il ne faut pas les mettre ſur le théâtre tragique. Pourquoi ? c'eſt qu'il ne faut pas peindre des ânes dans les batailles d'Arbelles ou de Pharſale.

VERS 60.

. . . Par mon propre bras elle amaſſait pour lui.

Amaſſait quoi? *Amaſſer* n'eſt point un verbe ſans régime. Par-tout des ſoléciſmes.

V. 76.

L'offenſe, une fois faite à ceux de notre rang,
Ne ſe répare point que par des flots de ſang.

Point que n'eſt pas français; il faut, *ne ſe répare que par des flots.*

V. 82.

L'exemple eſt dangereux et haſarde nos vies,
S'il met en ſureté de telles calomnies.

L'expreſſion propre était, *s'il laiſſe de telles calomnies impunies.* On ne met point la calomnie en ſureté, on l'enhardit par l'impunité.

V. 90.

C'eſt être trop adroit, Prince, et trop bien l'entendre.

Ce ton bourgeois rend encore le rôle d'*Arſinoé* plus bas et plus petit. L'accuſation d'un aſſaſſinat devait au moins jeter du tragique dans la pièce; mais il y produit à peine un faible intérêt de curioſité.

V. 91.

Laiſſe là Métrobate, et ſonge à te défendre.

Ce diſcours eſt d'un prince imbécille; c'eſt préciſément

préciſément de *Mitrobate* dont il s'agit. Le roi ne peut ſavoir la vérité qu'en feſant donner la queſtion à ces deux miſérables ; et cette vérité, qu'il néglige, lui importe infiniment.

VERS 93.

M'en purger ! moi, Seigneur ! vous ne le croyez pas.

Ce vers eſt beau, noble, convenable au caractère et à la ſituation ; il fait voir tous les défauts précédens.

V. 94.

Vous ne ſavez que trop qu'un homme de ma ſorte,
Quand il ſe rend coupable un peu plus haut ſe porte ;
Qu'il lui faut un grand crime à tenter ſon devoir.

Un homme de ſa ſorte, qui un peu plus haut ſe porte, et à qui il faut un grand crime à tenter ſon devoir, n'a pas un ſtyle digne de ce beau vers :

M'en purger ! moi, Seigneur ! vous ne le croyez pas.

Il y a de la grandeur dans ce que dit *Nicomède* ; mais il faut que la grandeur et la pureté du ſtyle y répondent.

V. 106.

La fourbe n'eſt le jeu que des petites ames,
Et c'eſt-là proprement le partage des femmes.

Ce vers, quoique indirectement adreſſé à *Arſinoé*, n'eſt-il pas un trait un peu fort contre

tout le ſexe ? Quoique *Corneille* ait pris plaiſir à faire des rôles de femmes, nobles, fiers et intéreſſans, on peut cependant remarquer qu'en général il ne les ménage pas.

VERS 110.

A ce dernier moment la conſcience le preſſe.
Pour rendre compte aux dieux tout reſpect humain ceſſe ;

Ces idées ſont belles et juſtes ; elles devraient être exprimées avec plus de force et d'élégance.

V. 112.

Et ces eſprits légers, approchant des abois,
Pourraient bien ſe dédire une ſeconde fois.

Cette expreſſion *des abois*, qui par elle-même n'eſt pas noble, n'eſt plus d'uſage aujourd'hui. *Un eſprit léger qui approche des abois*, eſt une impropriété trop grande.

V. 124.

Je ne demande point que par compaſſion
Vous aſſuriez un ſceptre à ma protection.

Le ſens n'eſt pas aſſez clair ; elle veut dire, *que ma protection aſſure le ſceptre à mon fils.*

V. 130.

Je n'aime point ſi mal que de ne vous pas ſuivre
Sitôt qu'entre mes bras vous ceſſerez de vivre.

Cela n'eſt pas français ; il fallait, *je vous aime*

trop pour ne vous pas ſuivre ; ou plutôt, il ne fallait pas exprimer ce ſentiment, qui eſt admirable quand il eſt vrai, et ridicule quand il eſt faux.

VERS 134.

. . . Oui, Seigneur, cette heure infortunée
Par mes derniers ſoupirs clorra ma deſtinée.

Clorre, *clos*, n'eſt abſolument point d'uſage dans le ſtyle tragique. L'intérêt devrait être preſſant dans cette ſcène, et ne l'eſt pas : c'eſt que *Pruſias* ſur qui ſe fixent d'abord les yeux, partagé entre une femme et un fils, ne dit rien d'intéreſſant ; il eſt même encore avili. On voit que ſa femme le trompe ridiculement, et que ſon fils le brave. On ne craint rien au fond pour *Nicomède ;* on mépriſe le roi, on hait la reine.

V. 148.

Il ſait tous les ſecrets du fameux Annibal.

Il ſait tous les ſecrets eſt une expreſſion bien baſſe, pour ſignifier, *il eſt l'élève du grand Annibal, il a été formé par lui dans l'art de la guerre et de la politique. Arſinoé* parle avec trop d'ironie, et laiſſe peut-être trop voir ſa haine, dans le temps qu'elle veut la diſſimuler.

SCENE III.

VERS 1.

Nicomède, en deux mots, ce désordre me fâche.

Le mot *fâcher* est bien bourgeois. Ce vers comique et trivial jette du ridicule sur le caractère de *Prusias*, et fait trop apercevoir au spectateur que toute l'intrigue de cette tragédie n'est qu'une tracasserie.

V. 4.

Et tâchons d'assurer la reine qui te craint.

Le mot d'*assurer* n'est pas français; ici il faut *de rassurer*. On assure une vérité; on rassure une ame intimidée.

V. 5.

J'ai tendresse pour toi, j'ai passion pour elle.

Il faut pour l'exactitude, *j'ai de la tendresse*, *j'ai de la passion*; et pour la noblesse et l'élégance, il faut un autre tour.

V. 12.

. . . . . Et que dois-je être? — Roi.
Reprenez hautement ce noble caractère.
Un véritable roi n'est ni mari, ni père;
Il regarde son trône, et rien de plus. Régnez,
Rome vous craindra plus que vous ne la craignez.

Ce morceau ſublime, jeté dans cette comédie, fait voir combien le reſte eſt petit. Il n'y a peut-être rien de plus beau dans les meilleures pièces de *Corneille*. Ce vrai ſublime fait ſentir combien l'ampoulé doit déplaire aux eſprits bien faits. Il n'y a pas un mot dans ces quatre vers qui ne ſoit ſimple et noble ; rien de trop ni de trop peu. L'idée eſt grande, vraie, bien placée, bien exprimée. Je ne connais point dans les anciens de paſſage qui l'emporte ſur celui-ci. Il fallait que toute la pièce fût ſur ce ton héroïque. Je ne veux pas dire que tout doive tendre au ſublime, car alors il n'y en aurait point ; mais tout doit être noble. *Nicomède* inſulte ici un peu ſon père, mais *Pruſias* le mérite.

VERS 34.

Quelle fureur t'aveugle en faveur d'une femme ?
Tu la préfères, lâche, à ces prix glorieux
Que ta valeur unit au bien de tes aïeux.

Pruſias ne doit point traiter ſon fils de lâche, ni lui dire qu'il *eſt indigne de vivre après cette infamie*. Il doit avoir aſſez d'eſprit pour entendre ce que lui dit ſon fils, et ce que ce prince lui explique bientôt après.

V. 46.

Mais un monarque enfin comme un autre homme expire.

Quoique ce vers ſoit un peu proſaïque, il

eſt ſi vrai, ſi ferme, ſi naturel, ſi convenable au caractère de *Nicomède*, qu'il doit plaire beaucoup, ainſi que le reſte de la tirade. On aime ces vérités dures et fières, ſurtout quand elles ſont dans la bouche d'un perſonnage qui les relève encore par ſa ſituation.

SCENE IV.

VERS 3.

Le ſénat en effet pourra s'en indigner,
Mais j'ai quelques amis qui pourront le gagner.

Autre ironie de *Flaminius*.

V. 10.

Je veux qu'au lieu d'Attale il lui ſerve d'otage,
Et pour l'y mieux conduire il vous ſera donné
Sitôt qu'il aura vu ſon frère couronné.

Pourquoi cette idée ſoudaine d'envoyer *Nicomède* à Rome? elle paraît bizarre. *Flaminius* ne l'a point demandé; il n'en a jamais été queſtion. *Pruſias* eſt un peu comme les vieillards de comédie, qui prennent des réſolutions outrées quand on leur a reproché d'être trop faibles. Il eſt bien lâche dans ſa colère de remettre ſon fils aîné entre les mains de *Flaminius* ſon ennemi.

VERS 14.

Va, va lui demander ta chère Laodice.

Autre ironie, qui eſt dans *Prusias* le comble de la lâcheté et de l'aviliſſement.

V. 17.

Rome fait vos hauts faits et déjà vous adore.

Autre ironie auſſi froide que le mot *vous adore* eſt déplacé.

SCENE V.

V. 11.

Seigneur, l'occaſion fait un cœur différent.

Faire au lieu de *rendre* ne ſe dit plus. On n'écrit point *cela vous fait heureux*, mais *cela vous rend heureux*. Cette remarque ainſi que toutes celles purement grammaticales ſont pour les étrangers principalement.

Cette ſcène eſt toute de politique, et par conſéquent très-froide : quand on veut de la politique, il faut lire *Tacite ;* quand on veut une tragédie, il faut lire Phèdre. Cette politique de *Flaminius* eſt d'ailleurs trop groſſière. Il dit que Rome feſait une injuſtice en procurant le royaume de *Laodice* au prince *Attale*, et que lui *Flaminius* s'était chargé de cette injuſtice ; n'eſt-ce pas perdre tout ſon crédit ?

Quel ambaſſadeur a jamais dit : On m'a chargé d'être un fripon ? Ces expreſſions, *ce n'eſt pas loi pour elle, reine comme elle eſt, à bien parler*, &c. ne relèvent pas cette ſcène.

VERS 51.

Ce ſerait mettre encor Rome dans le haſard
Que l'on crût artifice ou force de ſa part, *&c.*

La plupart de tous ces vers ſont des barbariſmes : ce dernier en eſt un ; il veut dire, *ce ſerait expoſer le ſénat à paſſer pour un fourbe ou pour un tyran.*

v. 58.

Rome ne m'aime pas, elle hait Nicomède.

Ce vers excellent eſt fait pour ſervir de maxime à jamais.

v. 65.

Mais puiſqu'enfin ce jour vous doit faire connaître
Que Rome vous a fait ce que vous allez être,
Que perdant ſon appui vous ne ſerez plus rien,
Que le roi vous l'a dit, ſouvenez-vous-en bien.

Tâchons d'éviter ces phraſes louches et embarraſſées.

SCENE VI.

VERS 1.

Attale, était-ce ainſi que régnaient tes ancêtres ?

Dans ce monologue, qui prépare le dénouement, on aime à voir le prince *Attale* prendre les ſentimens qui conviennent au fils d'un roi qui va régner lui-même ; mais *Flaminius* lui a laiſſé très-imprudemment voir que Rome hait *Nicomède* ſans aimer *Attale* ; mais ſi *Flaminius* eſt un peu mal-adroit, *Attale* eſt un peu imprudent d'abandonner tout d'un coup des protecteurs tels que les Romains, qui l'ont élevé, qui viennent de le couronner, et cela en faveur d'un prince qui l'a toujours traité avec un mépris inſultant qu'on ne pardonne jamais. Rien de tout cela ne paraît ni naturel, ni bien conduit, ni intéreſſant; mais le monologue plaît, parce qu'il eſt noble. Il eſt toujours déſagréable de voir un prince qui ne prend une réſolution noble que parce qu'il s'aperçoit qu'on l'a joué, qu'on l'a mépriſé : je ne ſais s'il n'eût pas mieux valu qu'il eût puiſé ces nobles ſentimens dans ſon caractère à la vue des lâches intrigues qu'on feſait (même en ſa faveur) contre ſon frère.

V. *dernier.*

Et comme ils font pour eux feſons auſſi pour nous,

eſt encore du ſtyle comique.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

J'ai prévu ce tumulte et n'en vois rien à craindre.
Comme un moment l'allume un moment peut l'éteindre.

On n'allume pas un tumulte. Il ſe fait dans la ville une ſédition imprévue. C'eſt une machine qu'il n'eſt plus guère permis d'employer aujourd'hui, parce qu'elle eſt triviale, parce qu'elle n'eſt pas renfermée dans l'expoſition de la pièce, parce que n'étant pas née du ſujet, elle eſt ſans art et ſans mérite. Cependant ſi cette ſédition eſt ſérieuſe, *Arſinoé* et ſon fils perdent leur temps à raiſonner ſur la puiſſance et ſur la politique des Romains. *Arſinoé* lui dit froidement, *vous me raviſſez d'avoir cette prudence.* Ce vers comique et les fautes de langue ne contribuent pas à embellir cette ſcène.

V. 14.

Puiſque te voilà roi, l'Aſie a d'autres reines,
Qui, loin de te donner des rigueurs à ſouffrir,
T'épargneront la peine de t'offrir.

On ne donne point des rigueurs comme on

donne des faveurs ; cela n'eſt pas français, parce que cela n'eſt admis dans aucune langue.

VERS 22.

Pourras-tu dans ſon lit dormir en aſſurance ?
Et refuſera-t-elle à ſon reſſentiment
Le fer ou le poiſon pour venger ſon amant ?

Quelle idée ! pourquoi lui dire que ſa femme l'empoiſonnera ou l'aſſaſſinera ?

v. 26.

Que de fauſſes raiſons pour me cacher la vraie !

Ce n'eſt pas elle qui cache la vraie raiſon ; ce qu'il dit à ſa mère, ne doit être dit qu'à *Flaminius*. Ce n'eſt pas aſſurément ſa mère qui craint qu'*Attale* ne ſoit trop puiſſant.

v. 36.

Sa chute doit guérir l'ombrage qu'elle en prend.

On ne guérit point un ombrage, cette expreſſion eſt impropre.

v. 37.

C'eſt bleſſer les Romains que faire une conquête,
Que mettre trop de bras ſous une ſeule tête ;

Mettre des bras ſous une tête !

v. 39.

Et leur guerre eſt trop juſte après cet attentat
Que fait ſur leur grandeur un tel crime d'Etat.

Un attentat qu'un crime d'Etat fait ſur une grandeur, c'eſt à la fois un ſoléciſme et un barbariſme.

VERS 45.

Je les connais, Madame, et j'ai vu cet ombrage
Détruire Antiochus et renverſer Carthage.

Un ombrage qui a détruit Carthage!

v. 48.

Je cède à des raiſons que je ne puis forcer.

Des raiſons qu'on ne peut forcer, c'eſt un barbariſme.

v. 55.

. . . . . Cependant prenez ſoin
D'aſſurer des jaloux dont vous avez beſoin.

Aſſurer des jaloux ne s'entend point. Quelque ſens qu'on donne à cette phraſe, elle eſt inintelligible.

SCENE II.

Cette ſcène paraît jeter un peu de ridicule ſur la reine. *Flaminius* vient l'avertir, elle et ſon fils, qu'il n'eſt pas ſage de parler de toute autre choſe que d'une ſédition qui eſt à craindre, et lui cite de vieux exemples de l'hiſtoire de Rome. Au lieu de s'adreſſer au roi, il vient parler à ſa femme ; c'eſt traiter ce roi en

vieillard de comédie qui n'eſt pas le maître chez lui.

VERS 9.

Ne vous figurez plus que ce ſoit le confondre
Que de le laiſſer faire et ne lui point répondre, *&c.*

Laiſſer faire le peuple, expreſſion trop triviale. *Ne point répondre au peuple*, expreſſion impropre. *L'eſcadron mutin qu'on aurait abandonné à ſa confuſion*, n'eſt pas meilleur.

SCENE III.

v. 3.

Ces mutins ont pour chefs les gens de Laodice.

Mais que veut dire *Laodice* ? ſauver ſon amant ? c'eſt le perdre. Il n'eſt point libre ; il eſt en la puiſſance du roi. *Laodice*, en feſant révolter le peuple en ſa faveur, le rend décidément criminel, et expoſe ſa vie et la ſienne, ſurtout dans une cour tyrannique dont elle a dit : *Quiconque entre au palais, porte ſa tête au roi.* On pardonnerait cette action violente et peu réfléchie à une amante emportée par ſa paſſion, à une *Hermione ;* mais ce n'eſt pas ainſi que *Corneille* a peint *Laodice.*

Les mutins n'entendent plus raiſon, dit *la Bruyère ;* dénouement vulgaire de tragédie. Ce dénouement n'était pas encore vulgaire du

temps de *Corneille ;* il ne l'avait employé que dans Héraclius. On ne conseillerait pas aujourd'hui d'employer ce moyen, qui serait trop grossier, s'il n'était relevé par de grandes beautés.

VERS 5.

Ainsi votre tendresse et vos soins sont payés.

C'est ici une ironie d'*Attale ;* il a dessein de sauver *Nicomède.*

SCENE IV.

C'est une règle invariable que, quand on introduit des personnages chargés d'un secret important, il faut que ce secret soit révélé : le public s'y attend ; on doit dans tous les cas lui tenir ce qu'on lui a promis. *Arsinoé* a été menacée de la délation de ces prisonniers. *Arsinoé* a fait accroire au roi que *Nicomède* les a subornés. Cet éclaircissement est la chose la plus importante, et il ne se fait point. C'est peut-être mal dénouer cette intrigue que de faire massacrer ces deux hommes par le peuple.

V. 12.

Mais un dessein formé ne tombe pas ainsi.

Flaminius presse toujours d'agir ; cependant le roi, la reine et le prince *Attale* restent dans la plus grande tranquillité. Cette inaction est

extraordinaire, ſurtout de la part de la reine, dont le caractère eſt remuant. N'a-t-elle pas tort d'être tranquille, et de ne pas craindre qu'on la traite comme *Métrobate* et *Zénon*? Le peuple ne les a déchirés que parce qu'il les a crus apoſtés par elle. Si on a tué ſes complices, elle doit trembler pour elle-même. Il eſt beau de préſenter au public une reine intrépide; mais il faut qu'elle ſoit aſſez éclairée pour connaître ſon danger.

VERS 13.

Il ſuit toujours ſon but juſqu'à ce qu'il l'emporte.

On n'emporte point un but; on n'éteint point une horreur: toujours des termes impropres et ſans juſteſſe.

SCENE V.

V. 13.

. . . . . C'eſt livrer à ſa rage
Tout ce qui de plus près touche votre courage...

Expreſſion vicieuſe.

V. 24.

C'eſt l'otage de Rome et non plus votre fils.

Tout ce diſcours de *Flaminius* eſt une conſéquence de ſon caractère artificieux parfaitement ſoutenu; mais remarquez que jamais

des raiſonnemens politiques ne font un grand effet dans un cinquième acte, où tout doit être action ou ſentiment, où la terreur et la pitié doivent s'emparer de tous les cœurs.

VERS 36.

Ah ! rien de votre part ne ſaurait me choquer.

On ſent aſſez que cette manière de parler eſt trop familière. Je paſſe pluſieurs termes déjà obſervés ailleurs.

V. 44.

Amuſez-le du moins à débattre avec vous.

Débattre eſt un verbe réfléchi qui n'emporte point ſon action avec lui. Il en eſt ainſi de *plaindre*, *ſouvenir*; on dit, *ſe plaindre*, *ſe ſouvenir*, *ſe débattre*; mais quand *débattre* eſt actif, il faut un ſujet, un objet, un régime. Nous avons débattu ce point; cette opinion fut débattue.

V. 48.

Vous ferez comme lui le ſurpris, le confus.

C'eſt un vers de comédie, et le conſeil d'*Arſinoé* tient auſſi un peu du comique.

V. 53.

... Mille empêchemens que vous ferez vous-même...

n'eſt ni noble, ni français; on ne fait point des empêchemens.

VERS

VERS 54.

Pourront de toutes parts aider au ſtratagême.

Le roi et ſon épouſe, qui dans une ſituation ſi preſſante ont reſté ſi long-temps paiſibles, ſe déterminent enfin à prendre un parti ; mais il paraît que le lâche conſeil que donne *Arſinoé*, eſt petit, indigne de la tragédie ; et ſes expreſſions, *faire le ſurpris*, *le confus*, *ſitôt qu'il ſera jour*, et *fuir vous et moi*, ſont d'un ſtyle auſſi lâche que le conſeil.

v. 61.

. . . . . Ah ! j'avoûrai, Madame,
Que le ciel a verſé ce conſeil dans votre ame.

C'eſt là que *Pruſias* eſt plus que jamais un vieillard de *Molière* qui ne ſait quel parti prendre, et qui trouve toujours que ſa femme a raiſon.

v. 64.

Il vous aſſure, et vie, et gloire, et liberté.

Il vous aſſure vie !

SCENE VI.

VERS 1.

Attale, où courez-vous? — Je vais de mon côté...
A votre ſtratagême en ajouter quelqu'autre.

Le projet que forme ſur le champ le prince *Attale* de délivrer ſon frère, eſt noble, grand, et produit dans la ſcène un très-bel effet; mais la manière dont il l'annonce aux ſpectateurs ne tient-elle pas trop de la comédie?

SCENE VII.

Pourquoi la reine d'Arménie vient-elle là? Si elle veut qu'*Arſinoé* ſoit ſa priſonnière, elle doit venir avec des gardes.

V. 8.

Il lui faudrait du front tirer le diadème.

Tirer un diadème du front!

V. 13.

Le ciel ne m'a pas fait l'ame plus violente.

Voici encore au cinquième acte, dans le moment où l'action eſt la plus vive, une ſcène d'ironie, mais remplie de beaux vers. *Laodice*, en qualité de chef de parti, au lieu de venir braver la reine ſous le frivole prétexte de la prendre ſous ſa protection, devrait veiller

plus ſoigneuſement à la ſuite de la révolte et à la ſureté du prince qu'elle appelle ſon époux. Elle vient inutilement; elle n'a rien à dire à *Arſinoé*. Ces deux femmes ſe bravent ſans ſavoir en quel état ſont leurs affaires; mais les ſcènes de bravades réuſſiſſent preſque toujours au théâtre.

VERS 18.

Nous nous entendons mal, Madame, je le voi;
Ce que je dis pour vous, vous l'expliquez pour moi.

Ces mépriſes entre deux reines, ces équivoques ſemblent bien peu dignes de la tragédie.

V. 21.

Et je viens vous chercher pour vous prendre en ma garde,
Pour ne haſarder pas en vous la majeſté
Au manque de reſpect d'un grand peuple irrité.

Haſarder une majeſté au manque de reſpect! encore s'il y avait *expoſer*. Ce ne ſont point là les *pompeux ſolécifmes* que *Boileau* réprouve avec tant de raiſon, ce ſont de très-plats ſolécifmes.

V. 62.

Mais hâtez-vous, de grâce, et faites bien ramer,
Car déjà ſa galère a pris le large en mer;

ironie, ou plutôt plaiſanterie, indigne de la

nobleſſe tragique, ainſi que toutes celles qu'on a remarquées.

VERS 68.

Mais plutôt demeurez pour me ſervir d'otage.

Elle lui parle comme ſi elle était maîtreſſe du palais; elle devrait donc avoir des gardes.

V. 74.

Je veux qu'elle me voye au cœur de ſes Etats
Soutenir ma fureur d'un million de bras,
Et ſous mon déſeſpoir rangeant ſa tyrannie...

Ranger une tyrannie ſous un déſeſpoir! quelle phraſe! quelle barbarie de langage!

V. 81.

Puiſque le roi veut bien n'être roi qu'en peinture,
Que lui doit importer qui donne ici la loi?

Etre roi en peinture, cette expreſſion eſt du grand nombre de celles auxquelles on reproche d'être trop familières.

SCENE VIII.

VERS 2.

. . . . . Tous les dieux irrités
Dans les derniers malheurs nous ont précipités:
Le prince eſt échappé.

C'eſt dommage que la belle action d'*Attale* ne ſe préſente ici que ſous l'idée d'un menſonge et d'une ſupercherie. *Le prince eſt échappé* tient encore du comique.

V. 8.

Le malheureux Araſpe avec ſa faible eſcorte
L'avait déjà conduit à cette fauſſe porte;

Je penſe qu'on doit rarement parler dans un cinquième acte, de perſonnages qui n'ont rien fait dans la pièce. *Araſpe*, ſacrifié ici, n'eſt pas un objet aſſez important, et le prince qui l'a fait tuer, eſt coupable d'une très-vilaine action.

V. 22.

. . . . . Ce monarque étonné
A ſes frayeurs déjà s'était abandonné.

Voilà ce pauvre bon homme de *Pruſias* avili plus que jamais; il eſt traité tour à tour par ſes deux enfans de ſot et de poltron.

SCENE IX.

VERS 1.

Non, non, nous revenons l'un et l'autre en ces lieux
Défendre votre gloire, ou mourir à vos yeux.

Corneille dit lui-même, dans ſon Examen, qu'il avait d'abord fini ſa pièce ſans faire revenir l'ambaſſadeur et le roi; qu'il n'a fait ce changement que pour plaire au public, qui aime à voir à la fin d'une pièce tous les acteurs réunis. Il convient que ce retour avilit encore plus le caractère de *Pruſias*, de même que celui de *Flaminius*, qui ſe trouve dans une ſituation humiliante, puiſqu'il ſemble n'être revenu que pour être témoin du triomphe de ſon ennemi. Cela prouve que le plan de cette tragédie était impraticable.

V. 3.

Mourons, mourons, Seigneur, et dérobons nos vies
A l'abſolu pouvoir des fureurs ennemies;
N'attendons pas leur ordre, et montrons-nous jaloux
De l'honneur qu'ils auraient à diſpoſer de nous.

La penſée eſt très-mal exprimée; il fallait dire, *raviſſons-leur en mourant la gloire d'ordonner de notre ſort*; il fallait au moins s'énoncer avec plus de clarté et de juſteſſe.

VERS 11.

Je le désavoûrais s'il n'était magnanime,
S'il manquait à remplir l'effort de mon estime;

Manquer à remplir l'effort d'une estime! On s'indigne quand on voit la profusion de ces irrégularités, de ces termes impropres. On ne voit point cette foule de barbarismes dans les belles scènes des Horaces et de Cinna. Par quelle fatalité *Corneille* écrivait-il toujours avec plus d'incorrection et dans un style plus grossier, à mesure que la langue se perfectionnait sous *Louis XIV*? Plus son goût et son style devaient se perfectionner, et plus ils se corrompaient.

SCENE X et dernière.

V. 7.

Je viens en bon sujet vous rendre le repos....

Nicomède toujours fier et dédaigneux, bravant toujours son père, sa marâtre et les Romains, devient généreux, et même docile, dans le moment où ils veulent le perdre, et où il se trouve leur maître. Cette grandeur d'ame réussit toujours; mais il ne doit pas dire qu'il adore les bontés d'*Arsinoé*. Quant au royaume qu'il offre de conquérir au prince *Attale*, cette promesse ne paraît-elle pas trop romanesque?

et ne peut-on pas craindre que cette vanité ne faſſe une oppoſition trop forte avec les diſcours nobles et ſenſés qui la précèdent? Au reſte le retour de *Nicomède* dut faire grand plaiſir aux ſpectateurs ; et je préſume qu'il en eût fait davantage, ſi ce prince eût été dans un danger évident de perdre la vie.

VERS 37.

Je me rends donc auſſi, Madame, et je veux croire
Qu'avoir un fils ſi grand eſt ma plus grande gloire, *&c.*

Si *Pruſias* n'eſt pas du commencement juſqu'à la fin un vieillard de comédie, j'ai tort.

V. 42.

Mais il m'a demandé mon diamant pour gage,

Attale paraît ici bien prudent, et *Nicomède* bien peu curieux ; mais ſi ce moyen n'eſt pas digne de la tragédie, la ſituation n'en eſt pas moins belle. Il paraît ſeulement bien injuſte et bien odieux qu'*Attale* ait aſſaſſiné un officier du roi ſon père, qui feſait ſon devoir. Ne pouvait-il pas faire une belle action ſans la ſouiller par cette horreur? A l'égard du diamant, je ne ſais ſi *Boileau*, qui blâmait tant l'anneau royal dans Aſtrate, était content du diamant de *Nicomède*.

VERS

VERS 61.

Seigneur, à découvert, toute ame généreuſe
D'avoir votre amitié doit ſe tenir heureuſe ;
Mais nous n'en voulons plus avec ces dures lois
Qu'elle jette toujours ſur la tête des rois.

Jeter des lois ſur la tête! cette métaphore a le vice que nous avons remarqué dans les autres, de manquer de juſteſſe, parce qu'on ne peut jeter une loi comme on jette de l'opprobre, de l'infamie, du ridicule. Dans ces cas le mot *jeter* rappelle l'idée de quelque ſouillure, dont on peut phyſiquement couvrir quelqu'un ; mais on ne peut couvrir un homme *d'une loi*. Je n'ai rien à dire de plus ſur la pièce de Nicomède. Il faut lire l'Examen que l'auteur lui-même en a fait.

REMARQUES

SUR

PERTHARITE,

ROI DES LOMBARDS,

Tragédie représentée en 1659.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

CETTE pièce, comme on sait, fut malheureuse, elle ne put être représentée qu'une fois ; le public fut juste. *Corneille*, à la fin de l'Examen de Pertharite, dit que les sentimens en sont *assez vifs et nobles*, *et les vers assez bien tournés*. Le respect pour la vérité, toujours plus fort que le respect pour *Corneille*, oblige d'avouer que les sentimens sont outrés ou faibles, et rarement nobles ; et que les vers, loin d'être bien tournés, sont presque tous d'une prose comique rimée.

Dès la seconde scène, *Eduige* dit à *Rodelinde :*

Je ne vous parle pas de votre Pertharite ;
Mais il se pourra faire enfin qu'il ressuscite,
Qu'il rende à vos désirs leur juste possesseur ;
Et c'est dont je vous donne avis en bonne sœur.
. . . . . .
Vous êtes donc, Madame, un grand exemple à suivre. —
Pour vivre l'ame saine on n'a qu'à m'imiter. —
Et qui veut vivre aimé n'a qu'à vous en conter.

Les noms seuls des héros de cette pièce révoltent; c'est une *Eduige*, un *Grimoald*, un *Unulphe*. L'auteur de Childebrand ne choisit pas plus mal son sujet et son héros.

Il est peut-être utile pour l'avancement de l'esprit humain, et pour celui de l'art théâtral, de rechercher comment *Corneille*, qui devait s'élever toujours après ses belles pièces, qui connaissait le théâtre, c'est-à-dire, le cœur humain, qui était plein de la lecture des anciens, et dont l'expérience devait avoir fortifié le génie, tomba pourtant si bas, qu'on ne peut supporter ni la conduite, ni les sentimens, ni la diction de plusieurs de ses dernières pièces. N'est-ce point qu'ayant acquis un grand nom, et ne

247257

poſſédant pas une fortune digne de ſon mérite, il fut forcé ſouvent de travailler avec trop de hâte : *Conatibus obſtat res anguſta domi.* Peut-être n'avait-il pas d'ami éclairé et ſévère ; il avait contracté une malheureuſe habitude de ſe permettre tout, et de parler mal ſa langue. Il ne ſavait pas, comme *Racine*, ſacrifier de beaux vers, et des ſcènes entières.

Les pièces précédentes de Nicomède et de Don Sanche d'Arragon n'avaient pas eu un brillant ſuccès : cette décadence devait l'avertir de faire de nouveaux efforts ; mais il ſe repoſait ſur ſa réputation ; ſa gloire nuiſait à ſon génie ; il ſe voyait ſans rival ; on ne citait que lui ; on ne connaiſſait que lui. Il lui arriva la même choſe qu'à *Lulli* qui, ayant excellé dans la muſique de déclamation, à l'aide de l'inimitable *Quinault*, fut très-faible et ſe négligea ſouvent dans preſque tout le reſte ; manquant de rival comme *Corneille*, il ne fit point d'efforts pour ſe ſurpaſſer lui-même. Ses contemporains ne connaiſſaient pas ſa faibleſſe ; il a fallu que long-temps après il ſoit venu un homme ſupérieur, pour que les Français, qui ne

jugent des arts que par comparaiſon, ſentiſſent combien la plupart des airs détachés et des ſymphonies de *Lulli* ont de faibleſſe.

Ce ſerait à regret que j'imprimerais la pièce de Pertharite, ſi je ne croyais y avoir découvert le germe de la belle tragédie d'Andromaque.

Serait-il poſſible que ce Pertharite fût en quelque façon le père de la tragédie pathétique, élégante et forte d'Andromaque? pièce admirable, à quelques ſcènes de coquetterie près, dont le vice même eſt déguiſé par le charme d'une poëſie parfaite, et par l'uſage le plus heureux qu'on ait jamais fait de la langue françaiſe.

L'excellent *Racine* donna ſon Andromaque en 1668, neuf ans après Pertharite. Le lecteur peut conſulter le commentaire qu'on trouvera dans le ſecond acte; il y trouvera toute la diſpoſition de la tragédie d'Andromaque, et même la plupart des ſentimens que *Racine* a mis en œuvre avec tant de ſupériorité; il verra comment d'un ſujet manqué, et qui paraît très-mauvais, on peut tirer les plus grandes beautés, quand on ſait les mettre à leur place.

C'eſt le ſeul commentaire qu'on fera ſur la pièce infortunée de Pertharite. Les amateurs et les auteurs ajouteront aiſément leurs propres réflexions au peu que nous dirons ſur cet honneur ſingulier qu'eut Pertharite de produire les plus beaux morceaux d'Andromaque.

REMARQUES

SUR

PERTHARITE,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

VERS 11.

S'il m'aime, il doit aimer cette digne arrogance
Qui brave ma fortune, et remplit ma naiſſance.

ON eſt toujours étonné de cette foule d'impropriétés, de cet amas de phraſes louches, irrégulières, incohérentes, obſcures, et de mots qui ne ſont point faits pour ſe trouver enſemble; mais on ne remarquera pas ces fautes qui reviennent à tout moment dans Pertharite. Cette pièce eſt ſi au-deſſous des plus mauvaiſes de notre temps, que preſque perſonne ne peut la lire. Les remarques ſont inutiles.

VERS 25.

Son ambition ſeule. . . — Unulphe, oubliez-vous
Que vous parlez à moi, qu'il était mon époux ? —
Non, mais vous oubliez que, bien que la naiſſance
Donnât à ſon aîné la ſuprême puiſſance,
Il oſa toutefois partager avec lui
Un ſceptre dont ſon bras devait être l'appui, *&c.*

Cette expoſition eſt très-obſcure. Un *Unulphe*, un *Gundebert*, un *Grimoald* annoncent d'ailleurs une tragédie bien lombarde. C'eſt une grande erreur de croire que tous ces noms barbares de goths, de lombards, de francs, puiſſent faire ſur la ſcène le même effet qu'*Achille*, *Iphigénie*, *Andromaque*, *Electre*, *Oreſte*, *Pyrrhus*. *Boileau* ſe moque avec raiſon de celui *qui pour ſon héros va choiſir Childebrand*. Les Italiens eurent grande raiſon, et montrèrent le bon goût qui les anima long-temps, lorſqu'ils firent renaître la tragédie au commencement du ſeizième ſiècle ; ils prirent preſque tous les ſujets de leurs tragédies chez les Grecs. Il ne faut pas croire qu'un meurtre commis dans la rue Tictonne ou dans la rue Barbette, que des intrigues politiques de quelques bourgeois de Paris, qu'un prévôt des marchands nommé *Marcel*, que les ſieurs *Aubert* et *Fauconnau*, puiſſent jamais remplacer les héros de l'antiquité. Nous n'en dirons

pas plus sur cette pièce : voyez seulement les endroits où *Racine* a taillé en diamans brillans les cailloux bruts de *Corneille.*

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Je l'ai dit à mon traître, et je vous le redis, *&c.*

Il me paraît prouvé que *Racine* a puisé toute l'ordonnance de sa tragédie d'Andromaque dans ce second acte de Pertharite. Dès la première scène vous voyez *Eduige* qui est avec son *Garibalde* précisément dans la même situation qu'*Hermione* avec *Oreste.* Elle est abandonnée par un *Grimoald*, comme *Hermione* par *Pyrrhus ;* et si *Grimoald* aime sa prisonnière *Rodelinde*, *Pyrrhus* aime *Andromaque* sa captive. Vous voyez qu'*Eduige* dit à *Garibalde* les mêmes choses qu'*Hermione* dit à *Oreste ;* elle a des ardens souhaits de voir punir le change de *Grimoald*, elle assure sa conquête à son vengeur ; il faut servir sa haine pour venger son amour : c'est ainsi qu'*Hermione* dit à *Oreste :*

Vengez-moi, je crois tout. . . —
Qu'Hermione est le prix d'un tyran opprimé,
Que je le hais ; enfin. . . que je l'aimai.

Oreſte, en un autre endroit, dit à *Hermione* tout ce que dit ici *Garibalde* à *Eduige :*

Le cœur eſt pour Pyrrhus, et les vœux pour Oreſte...
Et vous le haïſſez ! avouez-le, Madame,
L'amour n'eſt pas un feu qu'on renferme en ſon ame;
Tout nous trahit, la voix, le ſilence, les yeux,
Et les feux mal couverts n'en éclatent que mieux.

Hermione parle abſolument comme *Eduige*, quand elle dit :

Mais cependant ce jour il épouſe Andromaque...
Seigneur, je le vois bien, votre ame prévenue
Répand ſur mes diſcours le poiſon qui la tue.

Enfin, l'intention d'*Eduige* eſt que *Garibalde* la ſerve en détachant le parjure *Grimoald* de ſa rivale *Rodelinde;* et *Hermione* veut qu'*Oreſte* en demandant *Aſtianax*, dégage *Pyrrhus* de ſon amour pour *Andromaque.* Voyez avec attention la ſcène cinquième du ſecond acte, vous trouverez une reſſemblance non moins marquée entre *Andromaque* et *Rodelinde.* Voyez la ſcène cinquième et la première ſcène de l'acte troiſième.

SCENE V.

VERS 39.

La vertu doit régner dans un ſi grand projet,
En être ſeule cauſe, et l'honneur, ſeul objet;
Et depuis qu'on le fouille, ou d'eſpoir de ſalaire,
Ou de chagrin d'amour, ou de ſouci de plaire,
Il part indignement d'un courage abattu,
Où la paſſion règne et non pas la vertu.

Andromaque dit à *Pyrrhus* :

Seigneur, que faites-vous? et que dira la Gréce?
Faut-il qu'un ſi grand cœur montre tant de faibleſſe,
Et qu'un deſſein ſi beau, ſi grand, ſi généreux,
Paſſe pour le tranſport d'un eſprit amoureux?...
Non, non, d'un ennemi reſpecter la misère,
Sauver des malheureux, rendre un fils à ſa mère,
De cent peuples pour lui combattre la rigueur,
Sans me faire payer ſon ſalut de mon cœur,
Malgré moi, s'il le faut, lui donner un aſile;
Seigneur, voilà des ſoins dignes du fils d'Achille.

On reconnaît dans *Racine* la même idée, les mêmes nuances que dans *Corneille*; mais avec cette douceur, cette molleſſe, cette ſenſibilité, et cet heureux choix de mots qui portent l'attendriſſement dans l'ame.

Grimoald dit à *Rodelinde :*

Vous la craindrez peut-être en quelqu'autre perſonne.

Grimoald entend par là le fils de *Rodelinde*, et il veut punir par la mort du fils les mépris de la mère; c'eſt ce qui ſe développe au troiſième acte. Ainſi *Pyrrhus* menace toujours *Andromaque* d'immoler *Aſtianax*, ſi elle ne ſe rend à ſes déſirs : on ne peut voir une reſſemblance plus entière; mais c'eſt la reſſemblance d'un tableau de *Raphaël* à une eſquiſſe groſſièrement deſſinée.

Songez-y bien, il faut déſormais que mon cœur,
S'il m'aime avec tranſport, haïſſe avec fureur;
Je n'épargnerai rien dans ma juſte colère;
Le fils me répondra du mépris de la mère.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 5.

Il y va de ſa vie, et la juſte colère
Où jettent cet amant les mépris de la mère,
Veut punir ſur le ſang de ce fils innocent
La dureté d'un cœur ſi peu reconnaiſſant.
C'eſt à vous d'y penſer; tout le choix qu'on vous donne
C'eſt d'accepter pour lui la mort, ou la couronne.
Son ſort eſt en vos mains; aimer, ou dédaigner,
Le va faire périr, ou le faire régner.

CES vers forment abſolument la même ſituation que celle d'Andromaque. Il eſt évident que *Racine* a tiré ſon or de cette fange. Mais, ce que *Racine* n'eût jamais fait, *Corneille* introduit *Rodelinde* propoſant à *Grimoald* d'égorger le fils qu'elle a de ſon mari vaincu par ce même *Grimoald*; elle prétend qu'elle l'aidera dans ce crime, et cela dans l'eſpérance de rendre *Grimoald* odieux à ſes peuples. Cette ſeule atrocité abſurde aurait ſuffi pour faire tomber une pièce d'ailleurs paſſablement faite; mais le rôle du mari de *Rodelinde* eſt ſi révoltant et ſi ennuyeux à la fois, et tout le reſte eſt ſi

Avait au Créateur uni la créature,
Et marchant ſur la terre elle était dans les cieux.

Les pauvres bien mieux qu'elle ont ſenti ſa richeſſe.
L'humilité, la peine, étaient ſon allégreſſe;
Et ſon dernier ſoupir fut un ſoupir d'amour.

Paſſant, qu'à ſon exemple un beau feu te tranſporte,
Et, loin de la pleurer d'avoir perdu le jour,
Crois qu'on ne meurt jamais quand on meurt de la ſorte.

VERS

Préſentés à monſeigneur le procureur-général Fouquet, ſurintendant des finances. (1)

LAISSE aller ton eſſor juſqu'à ce grand génie, (*a*)
Qui te rappelle au jour dont les ans t'ont bannie,

(1) Imprimés à la tête de l'Oedipe, Paris 1657, in-12. Ce fut M. *Fouquet* qui engagea *Corneille* à faire cette tragédie. „ Si le public (dit ce grand poëte) a reçu quelque ſatis- „ faction de ce poëme, et s'il en reçoit encore de ceux de „ cette nature et de ma façon, qui pourront le ſuivre, c'eſt à „ lui qu'il en doit imputer le tout, puiſque ſans ſes comman- „ demens je n'aurais jamais fait l'Oedipe. „ Dans l'avis au lecteur qui eſt à la tête de la tragédie, de l'édition que j'ai indiquée au commencement de cette note.

(*a*) *Laiſſe aller ton eſſor juſqu'à ce grand génie.*

Ce grand génie n'était pas *Nicolas Fouquet*, c'était *Pierre Corneille*, malgré Pertharite, et malgré quelques pièces aſſez faibles, et malgré Oedipe même.

Muſe,

Muſe, et n'oppoſe plus un ſilence obſtiné
A l'ordre ſurprenant que ſa main t'a donné.
De ton âge importun la timide faibleſſe (*b*)
A trop et trop long-temps déguiſé ta pareſſe,
Et fourni des couleurs à la raiſon d'état
Qui mutine ton cœur contre le ſiècle ingrat. (*c*)
L'ennui de voir toujours ſes louanges frivoles
Rendre à tes grands travaux (*d*) paroles pour paroles,
Et le ſtérile honneur d'un éloge impuiſſant (*e*)
Terminer ſon accueil le plus reconnaiſſant ;

(*b*) *De ton âge importun la timide faibleſſe.*

Il avait cinquante-ſix ans ; c'était l'âge où *Milton* feſait ſon poëme épique.

(*c*) *Qui mutine ton cœur contre le ſiècle ingrat.*

Il eût dû dire que le peu de juſtice qu'on lui avait rendu l'avait dégoûté. *Plorawire fuis non reſpondere favorem ſperatum meritis :* mais le dégoût d'un poëte n'eſt pas une raiſon d'état.

(*d*) . . . . . *Paroles pour paroles,*

Il ſe plaint qu'ayant trafiqué de la parole on ne lui a donné que des louanges. *Boileau* a dit bien plus noblement :

Apollon ne promet qu'un nom et des lauriers, &c.

(*e*) *Et le ſtérile honneur d'un éloge impuiſſant*, &c.

Il ſe plaint que les éloges du public n'ont pas contribué à ſa fortune. „ Mais à préſent que le grand *Pouquet*, héros „ magnanime, répand l'éclat de ſa propre bonté ſur l'endur„ ciſſement de l'oiſiveté de l'auteur, il lui ſerait honteux

Ce légitime ennui qu'au fond de l'ame excite
L'excuſable fierté d'un peu de vrai mérite,
Par un juſte dégoût, ou par reſſentiment,
Lui pouvait de tes vers envier l'agrément :
Mais aujourd'hui qu'on voit un héros magnanime
Témoigner pour ton nom une tout autre eſtime,
Et répandre l'éclat de ſa propre bonté
Sur l'endurciſſement de ton oiſiveté ;
Il te ſerait honteux d'affermir ton ſilence
Contre une ſi preſſante et douce violence ;
Et tu ferais un crime à lui diſſimuler
Que ce qu'il fait pour toi te condamne à parler.
Oui, généreux appui de tout notre Parnaſſe,
Tu me rends ma vigueur lorſque tu me fais grâce ;
Et je veux bien apprendre à tout notre avenir
Que tes regards benins ont ſu me rajeunir. (*f*)
Je m'élève ſans crainte avec de ſi bons guides :
Depuis que je t'ai vu, je ne vois plus mes rides :
Et, plein d'une plus claire et noble viſion,
Je prends mes cheveux gris pour une illuſion.

„ d'affermir ſon ſilence contre cette douce violence. „ Que dire ſur de tels vers ? plaindre la faibleſſe de l'eſprit humain, et admirer les beaux morceaux de Cinna.

(*f*) *Que tes regards benins*, &c.

On eſt fâché des *regards benins* et de la *claire viſion*, et que dans le temps qu'il fait de ſi étranges vers, il diſe qu'il ſe ſent encore la main qui crayonna l'ame du grand *Pompée*.

Je ſens le même feu, je ſens la même audace
Qui fit plaindre le Cid, qui fit combattre Horace ;
Et je me trouve encor la main qui crayonna
L'ame du grand Pompée, et l'eſprit de Cinna.
Choiſis-moi ſeulement quelque nom dans l'hiſtoire
Pour qui tu veuilles place au temple de la Gloire,
Quelque nom favori qu'il te plaiſe arracher (*g*)
A la nuit de la tombe, aux cendres du bûcher :
Soit qu'il faille ternir ceux d'Enée et d'Achille,
Par un noble attentat ſur Homère et Virgile ;
Soit qu'il faille obſcurcir par un dernier effort
Ceux que j'ai ſur la ſcène affranchis de la mort ;
Tu me verras le même, et je te ferai dire,
Si jamais pleinement ta grande ame m'inſpire,
Que dix luſtres et plus n'ont pas tout emporté
Cet aſſemblage heureux de force et de clarté,
Ces preſtiges ſecrets de l'aimable impoſture
Qu'à l'envi m'ont prêtés et l'art et la nature.
N'attends pas toutefois que j'oſe m'enhardir, (*h*)
Ou juſqu'à te dépeindre, ou juſqu'à t'applaudir ;

(*g*) *Quelque nom favori*, &c.

Il eût fallu que ces noms favoris euſſent été célébrés par des vers tels que ceux des Horaces et de Cinna.

(*h*) *N'attends pas toutefois que j'oſe m'enhardir*, &c.

On eſt bien plus fâché encore qu'un homme tel que *Corneille* n'oſe s'enhardir *juſqu'à applaudir* un autre homme, et que la *plus vaſte étendue* du cœur d'un procureur-général de Paris *ne puiſſe être vue d'une ſeule vue*. Il eût mieux valu, à mon avis,

Ce ſerait préſumer que d'une ſeule vue
J'aurais vu de ton cœur la plus vaſte étendue ;
Qu'un moment ſuffirait à mes débiles yeux
Pour démêler en toi ces dons brillans des cieux,
De qui l'inépuiſable et perçante lumière,
Sitôt que tu parais fait baiſſer la paupière.
J'ai déjà vu beaucoup en ce moment heureux :
Je t'ai vu magnanime, affable, généreux ;
Et ce qu'on voit à peine après dix ans d'excuſes,
Je t'ai vu tout d'un coup libéral pour les muſes.
Mais pour te voir entier, il faudrait un loiſir
Que tes délaſſemens daignaſſent me choiſir.
C'eſt lors que je verrais la ſaine politique
Soutenir par tes ſoins la fortune publique ;
Ton zèle infatigable à ſervir ton grand roi,
Ta force et ta prudence à régir ton emploi ;
C'eſt lors que je verrais ton courage intrépide
Unir la vigilance et la vertu ſolide ;
Je verrais cet illuſtre et haut diſcernement,
Qui te met au-deſſus de tant d'accablement ;
Et tout ce dont l'aſpect d'un aſtre ſalutaire
Pour le bonheur des rois t'a fait dépoſitaire.

pour l'auteur de Cinna, vivre à Rouen avec du pain bis et de la gloire, que de recevoir de l'argent d'un ſujet du roi, et de lui faire de ſi mauvais vers pour ſon argent. On ne peut trop exhorter les hommes de génie à ne jamais proſtituer ainſi leurs talens. On n'eſt pas toujours le maître de ſa fortune ; mais on l'eſt toujours de faire reſpecter ſa médiocrité, et même ſa pauvreté.

Juſque-là ne crains pas que je gâte un portrait,
Dont je ne puis encor tracer qu'un premier trait ;
Je dois être témoin de toutes ces merveilles,
Avant que d'en permettre une ébauche à mes veilles :
Et ce flatteur eſpoir fera tous mes plaiſirs,
Juſqu'à ce que l'effet ſuccède à mes déſirs.
Hâte-toi cependant de rendre un vol ſublime
Au génie amorti que ta bonté ranime,
Et dont l'impatience attend pour ſe borner,
Tout ce que tes faveurs lui voudront ordonner.

AVIS DE CORNEILLE AU LECTEUR.

Tome V, pag. 11. *J'AI connu que ce qui avait paſſé pour miraculeux dans ces ſiècles éloignés, pourrait ſembler horrible au nôtre, et que cette éloquente et curieuſe deſcription de la manière dont ce malheureux prince ſe crève les yeux, et le ſpectacle de ces mêmes yeux crevés, dont le ſang lui diſtille ſur le viſage, qui occupe tout le cinquième acte chez ces incomparables originaux, ferait ſoulever la délicateſſe de nos dames, qui compoſent la plus belle partie de notre auditoire, et dont le dégoût attire aiſément la cenſure de ceux qui les accompagnent.*

Cette *éloquente deſcription* réuſſirait ſans doute beaucoup, ſi elle était dans ce ſtyle mâle et

terrible, et en même-temps pur et exact, qui caractérise *Sophocle*. Je ne sais même si aujourd'hui que la scène est libre et dégagée de tout ce qui la défigurait, on ne pourrait pas faire paraître *Oedipe* tout sanglant, comme il parut sur le théâtre d'Athènes. La disposition des lumières, *Oedipe* ne paraissant que dans l'enfoncement pour ne pas trop offenser les yeux, beaucoup de pathétique dans l'acteur, et peu de déclamation dans l'auteur, les cris de *Jocaste*, et les douleurs de tous les Thébains, pourraient former un spectacle admirable. Les magnifiques tableaux dont *Sophocle* a orné son Oedipe, feraient sans doute le même effet que les autres parties du poëme firent dans Athènes. Mais du temps de *Corneille*, nos jeux de paume étroits, dans lesquels on représentait ses pièces, les vêtemens ridicules des acteurs, la décoration aussi mal entendue que ces vêtemens, excluaient la magnificence d'un spectacle véritable, et réduisaient la tragédie à de simples conversations, que *Corneille* anima quelquefois par le feu de son génie.

Page 12. *Je n'ai fait aucune pièce de théâtre où se trouve tant d'art qu'en celle-ci, bien que ce ne soit qu'un ouvrage de deux mois.*

Il eût bien mieux valu que c'eût été l'ouvrage de deux ans, et qu'il ne fût resté presque rien de ce qui fut fait en deux mois.

Travaillez à loisir, quelque ordre qui vous presse,
Et ne vous piquez point d'une folle vîtesse.

Il semble que *Fouquet* ait commandé à *Corneille* une tragédie pour lui être rendue dans deux mois, comme on commande un habit à un tailleur, ou une table à un menuisier. N'oublions pas ici de faire sentir une grande vérité : *Fouquet* n'est plus connu aujourd'hui que par un malheur éclatant, et qui même n'a été célèbre que parce que tout le fut dans le siècle de *Louis XIV ;* l'auteur de Cinna, au contraire, sera connu à jamais de toutes les nations, et le sera même, malgré ses dernières pièces et malgré ses vers à *Fouquet*, et j'ose dire encore malgré Oedipe. C'est une chose étrange que le difficile et concis *la Bruyère*, dans son parallèle de *Corneille* et de *Racine*, ait dit les Horaces et Oedipe ; mais il dit aussi Phèdre et Pénélope. Voilà comme l'or et le plomb sont confondus souvent.

On disait *Mignard* et *le Brun*. Le temps seul apprécie, et souvent ce temps est long.

REMARQUES

SUR

OEDIPE,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

VERS 3.

La gloire d'obéir n'a rien qui me ſoit doux,
Lorſque vous m'ordonnez de m'éloigner de vous.

JAMAIS la malheureuſe habitude de tous les auteurs français, de mettre ſur le théâtre des converſations amoureuſes, et de rimer les phraſes des romans, n'a paru plus condamnable que quand elle force *Corneille* à débuter dans la tragédie d'Oedipe, par faire dire à *Théſée* qu'il eſt *un fidelle amant*, mais qu'il ſera un rebelle aux ordres de ſa maîtreſſe, ſi elle lui ordonne de ſe ſéparer d'elle.

V. 5.

Quelque ravage affreux qu'étale ici la peſte,
L'abſence aux vrais amans eſt encor plus funeſte,

On

On ne revient point de ſa ſurpriſe, à cette abſence qui eſt pour les vrais amans pire que la peſte. On ne peut concevoir ni comment *Corneille* a fait ces vers, ni comment il n'eut point d'amis pour les lui faire rayer, ni comment les comédiens osèrent les dire.

VERS 7.

Et d'un ſi grand péril l'image s'offre en vain,
Quand ce péril douteux épargne un mal certain.

Ce péril douteux, c'eſt la peſte ; *ce mal certain*, c'eſt l'abſence de l'objet aimé.

V. 21.

Ah ! Seigneur, quand l'amour tient une ame alarmée,
Il l'attache aux périls de la perſonne aimée.

C'eſt aſſez qu'on débite de ces maximes d'amour, pour bannir tout intérêt d'un ouvrage. Cette ſcène eſt une conteſtation entre deux amans, qui reſſemble aux converſations de *Clélie* : rien ne ſerait plus froid, même dans un ſujet galant ; à plus forte raiſon dans le ſujet le plus terrible de l'antiquité. Y a-t-il une plus forte preuve de la néceſſité où étaient les auteurs d'introduire toujours l'amour dans leurs pièces, que cet épiſode de *Théſée* et de *Dircé*, dont *Corneille* même a le malheur de s'applaudir dans ſon examen d'Oedipe ? Encore ſi au lieu d'un

amour galant et raiſonneur, il eût peint une paſſion auſſi funeſte que la déſolation où Thèbes était plongée; ſi cette paſſion eût été théâtrale, ſi elle avait été liée au ſujet! mais un amour qui n'eſt imaginé que pour remplir le vide d'un ouvrage trop long, n'eſt pas ſupportable. *Racine* même y aurait échoué avec ſes vers élégans; comment donc put-on ſupporter une ſi plate galanterie débitée en ſi mauvais vers? et comment reconnaître la même nation qui, ayant applaudi aux morceaux admirables du Cid, d'Horace, de Cinna et de Polyeucte, n'avait pu ſouffrir ni Pertharite, ni Théodore?

VERS 63.

Oſerai-je, Seigneur, vous dire hautement
Qu'un tel excès d'amour n'eſt pas d'un tel amant? *&c.*

Jugez quel effet ferait aujourd'hui au théâtre une princeſſe inutile, diſſertant ſur l'amour, et voulant prouver en forme que ce qui ſerait vertu dans une femme, ne le ſerait pas dans un homme. Je ne parle pas du ſtyle et des fautes contre la langue, et de *l'horreur animée par toute la Gréce*, et *des hauts emportemens qu'un beau feu inſpire*. Ce galimatias froid et bourſouflé eſt aſſez condamné aujourd'hui.

v. 89.

Ah! Madame, vos yeux combattent vos maximes; *&c.*

Et que dirons-nous de ce *Théſée* qui lui répond galamment que ſes yeux combattent ſes maximes, que ſi elle aimait bien, elle conſeillerait mieux, et qu'auprès de ſa princeſſe *aux ſeuls devoirs d'amant un héros s'intéreſſe !* Diſons la vérité, cela ne ſerait pas ſupporté aujourd'hui dans le plus plat de nos romans.

SCENE II.

VERS 12.

Je vous aurais fait voir un beau feu dans mon ſein, *&c.*

Théſée qui fait voir *un beau feu dans ſon ſein*, et qui s'appelle *amant miſérable ; Oedipe* qui devine qu'un intérêt d'amour retient *Théſée* au milieu de la peſte ; l'offre d'une fille, la demande d'une autre fille, l'aveu qu'*Antigone* eſt *parfaite*, *Iſmène admirable*, et que *Dircé n'a rien de comparable ;* en un mot, ce ſtyle d'un froid comique, qui revient toujours, ces ironies, ces diſſertations ſur l'amour galant, tant de petiteſſes groſſières dans un ſujet ſi ſublime, font voir évidemment que la rouille de notre barbarie n'était pas encore enlevée, malgré tous les efforts que *Corneille* avait faits dans les belles ſcènes de Cinna et d'Horace. Le ſujet d'Oedipe demandait le ſtyle d'Athalie ; et celui dont *Corneille* s'eſt ſervi, n'eſt pas à

beaucoup près auſſi noble que celui du Miſanthrope. Cependant *Corneille* avait montré dans pluſieurs ſcènes de Pompée, qu'il ſavait orner ſes vers de toute la magnificence de la poëſie. Le ſujet d'Oedipe n'eſt pas moins poëtique que celui de Pompée ; pourquoi donc le langage eſt-il dans Oedipe ſi oppoſé au ſujet? *Corneille* s'était trop accoutumé à ce ſtyle familier, à ce ton de diſſertation. Tous ſes perſonnages, dans preſque tous ſes ouvrages, raiſonnent ſur l'amour, et ſur la politique. C'eſt non-ſeulement l'oppoſé de la tragédie, mais de toute poëſie ; car la poëſie n'eſt guère que peinture, ſentiment et imagination. Les raiſonnemens ſont néceſſaires dans une tragédie, quand on délibère ſur un grand intérêt d'Etat ; il faut ſeulement qu'alors celui qui raiſonne, ne tienne point du ſophiſte ; mais des raiſonnemens ſur l'amour ſont par-tout hors de ſaiſon.

L'abbé d'*Aubignac* écrivit contre l'Oedipe de *Corneille* ; il y reprend pluſieurs fautes avec leſquelles une pièce pourrait être admirable, fautes de bienſéance, duplicité d'action, violation des règles. D'*Aubignac* n'en ſavait pas aſſez pour voir que la principale faute eſt d'être froid dans un ſujet intéreſſant, et rampant dans un ſujet ſublime. Cette ſcène dans laquelle il n'eſt queſtion que de ſavoir ſi *Théſée*

épousera *Antigone* qui est parfaite, ou *Ismène* qui est admirable, ou *Dircé* qui n'a rien de comparable, est une vraie scène de comédie, mais de comédie très-froide.

Je ne relève pas les fautes contre la langue, elles sont en trop grand nombre.

SCENE II.

VERS 9.

Le sang a peu de droits dans le sexe imbécille;

Que veut dire *le sang a peu de droits dans le sexe imbécille?* C'est une injure très-déplacée et très-grossière, fort mal exprimée. L'auteur entend-il que les femmes ont peu de droits au trône? entend-il que le sang a peu de pouvoir sur leurs cœurs?

V. 17.

On t'a parlé du sphinx, dont l'énigme funeste
Ouvrit plus de tombeaux que n'en ouvre la peste. *&c.*

Oedipe raconte l'histoire du sphinx à un confident qui doit en être instruit; c'est un défaut très-commun et très-difficile à éviter. Ce récit a de la force et des beautés: on l'écoutait avec plaisir, parce que tout ce qui forme un tableau, plaît toujours plus que les contestations qui ne sont pas sublimes, et que l'amour qui n'est pas attendrissant.

SCENE IV.

Jocaſte raiſonne ſur l'amour de *Dircé*, ſur lequel *Théſée* n'a déjà raiſonné que trop. Elle dit que *Dircé* eſt amante à bon titre, et princeſſe aviſée. Prenez cette ſcène iſolée, on ne devinera jamais que c'eſt là le ſujet d'Oedipe.

SCENE V.

Cette ſcène paraît la plus mauvaiſe de toutes, parce qu'elle détruit le grand intérêt de la pièce ; et cet intérêt eſt détruit parce que le malheur et le danger public dont il s'agit, ne ſont préſentés qu'en épiſodes, et comme une affaire preſque oubliée ; c'eſt qu'il n'a été queſtion juſqu'ici que du mariage de *Dircé* ; c'eſt qu'au lieu de ce tableau ſi grand et ſi touchant de *Sophocle*, c'eſt un confident qui vient apporter froidement des nouvelles ; c'eſt qu'*Oedipe* cherche une raiſon du courroux du ciel, laquelle n'eſt pas la vraie raiſon ; c'eſt qu'enfin dans ce premier acte de tragédie, il n'y a pas quatre vers tragiques, pas quatre vers bien faits.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

TOUTES les fois que dans un ſujet pathétique et terrible, fondé ſur ce que la religion a de plus auguſte et de plus effrayant, vous introduiſez un intérêt d'Etat, cet intérêt, ſi puiſſant ailleurs, devient alors petit et faible. Si au milieu d'un intérêt d'Etat, d'une conſpiration, ou d'une grande intrigue politique qui attache l'ame, ſuppoſé qu'une intrigue politique puiſſe attacher, ſi, dis-je, vous faites entrer la terreur et le ſublime tiré de la religion ou de la fable, dans ces ſujets, ce ſublime déplacé perd toute ſa grandeur, et n'eſt plus qu'une froide déclamation. Il ne faut jamais détourner l'eſprit du but principal. Si vous traitez Iphigénie, ou Electre, ou Pélopée, n'y mêlez point de petite intrigue de cour. Si votre ſujet eſt un intérêt d'Etat, un droit au trône diſputé, une conjuration découverte, n'allez pas y mêler les dieux, les autels, les oracles, les ſacrifices, les prophéties. *Non erat his locus.*

S'agit-il de la guerre et de la paix? raiſonnez. S'agit-il de ces horribles infortunes que la

deſtinée ou la vengeance céleſte envoient ſur la terre? effrayez, touchez, pénétrez. Peignez-vous un amour malheureux ? faites répandre des larmes. Ici *Dircé* brave *Oedipe*, et l'avilit ; défaut trop ordinaire de toutes nos anciennes tragédies, dans leſquelles on voit preſque toujours des femmes parler arrogamment à ceux dont elles dépendent, et traiter les empereurs, les rois, les vainqueurs, comme des domeſtiques dont on ſerait mécontent.

Cette longue ſcène ne finit que par un petit ſouvenir du ſujet de la pièce ; *mais il faut aller voir ce qu'a fait Tirésie.* Ce n'eſt donc que par occaſion qu'on dit un mot de la ſeule choſe dont on aurait dû parler.

VERS 15.

Pour la reine, il eſt vrai qu'en cette qualité
Le ſang peut lui devoir quelque civilité ;

Cette princeſſe eſt un peu mal-appriſe.

V. 46.

Et quel crime a commis cette reconnaiſſance,
Qui par un ſentiment, et juſte et relevé,
L'a conſacré lui-même à qui l'a conſervé ?

La reconnaiſſance qui n'a point commis de crime, et qui, par un ſentiment et juſte et relevé, a conſacré le peuple lui-même à qui a conſervé le peuple !

VERS 49.

Si vous aviez du ſphinx vu le ſanglant ravage. . . —
Je puis dire, Seigneur, que j'ai vu davantage ;
J'ai vu ce peuple ingrat, que l'énigme ſurprit,
Vous payer aſſez bien d'avoir eu de l'eſprit.

Elle a vu plus que la mort de tout un peuple, elle a vu un homme élu roi pour avoir eu de l'eſprit !

v. 64.

Le peuple eſt trop heureux quand il meurt pour ſes rois.

Trop heureux ! ah, madame, la maxime eſt un peu violente. Il paraît à votre humeur que le peuple a très-bien fait de ne vous pas choiſir pour reine.

v. 85.

Puiſſe de plus de maux m'accabler leur colère,
Qu'Apollon n'en prédit jadis pour votre frère !

Quoique cette imprécation ſoit peu naturelle et amenée de trop loin, cependant elle fait effet, elle eſt tragique ; elle ramène du moins pour un moment au ſujet de la pièce, et montre qu'il ne fallait jamais le perdre de vue.

v. 100.

Qui ne craint point la mort ne craint point les tyrans.

Le mot de *tyran* eſt ici très-mal placé ; car

ſi *Oedipe* ne mérite pas ce titre, *Dircé* n'eſt qu'une impertinente; et s'il le mérite, plus de compaſſion pour ſes malheurs. La pitié et la crainte, les deux pivots de la tragédie, ne ſubſiſtent plus. *Corneille* a ſouvent oublié ces deux reſſorts du théâtre tragique. Il a mis à la place des converſations dans leſquelles on trouve ſouvent des idées fortes, mais qui ne vont point au cœur.

SCENE II.

VERS 1.

Mégare, que dis-tu de cette violence?

Mégare n'a rien à dire de cette violence, ſinon que *Dircé* eſt un perſonnage très-étranger et très-inſipide dans cette tragédie.

V. 18.

J'ai vu ſa politique en former les tendreſſes; *&c.*

Sa politique, politique nouvelle, politique partout. Je n'inſiſte pas ſur le comique de cette répétition et de ce tour; mais il faut remarquer que toute femme paſſionnée qui parle de politique, eſt toujours très-froide, et que l'amour de *Dircé*, dans de telles circonſtances, eſt plus froid encore.

SCENE III.

VERS 10.

Appréhender pour lui, c'eſt lui faire une injure.

Ce vers ſeul ſuffirait pour faire un grand tort à la pièce, pour en bannir tout l'intérêt. Il ne faut jamais tâcher de rendre odieux un perſonnage qui doit attirer ſur lui la compaſſion; c'eſt manquer à la première règle. J'avertis encore que je ne remarque point dans cette pièce les fautes de langage, elles ſont à peu-près les mêmes que dans les pièces précédentes. *Corneille* n'écrivit preſque jamais purement. La langue françaiſe ne ſe perfectionna que lorſque *Corneille*, ayant déjà donné pluſieurs pièces, s'était formé un ſtyle dont il ne pouvait plus ſe défaire.

Mais voici une obſervation plus importante. *Dircé* ſe croit deſtinée pour victime, elle ſe prépare généreuſement à mourir; c'eſt une ſituation très-belle, très-touchante par elle-même. Pourquoi ne fait-elle nul effet? pourquoi ennuie-t-elle? c'eſt qu'elle n'eſt point préparée, c'eſt que *Dircé* a déjà révolté les ſpectateurs par ſon caractère, c'eſt qu'enfin on ſent bien que ce péril n'eſt pas véritable.

v. 85.

Hélas! ſur le chemin il fut aſſaſſiné.

Voilà une raiſon bien forcée, bien peu

naturelle, et par conſéquent nullement intéreſſante. *Dircé* ſuppoſe qu'elle a cauſé la mort de ſon père, parce qu'il fut tué en allant conſulter l'oracle par amitié pour elle. Juſqu'à préſent elle n'en a point encore parlé. Elle invente tout d'un coup cette fauſſe raiſon pour faire parade d'un ſentiment filial et héroïque. Ce ſentiment n'eſt point du tout touchant, parce qu'elle n'a été occupée juſqu'ici qu'à dire des injures à *Oedipe*.

SCENE IV.

Cette ſcène devrait encore échauffer le ſpectateur, et elle le glace. Rien de plus attendriſſant que deux amans dont l'un va mourir; rien de plus inſipide, quand l'auteur n'a pas eu l'art de rendre ſes perſonnages aimables et intéreſſans. *Dircé* a pris tout d'un coup la réſolution de mourir ſur un oracle équivoque :

Et la fin de vos maux ne ſe fera point voir
Que mon ſang n'ait fait ſon devoir.

et il ſemble qu'elle ne veut mourir que par vanité; elle avait débité plus haut cette maxime atroce et ridicule :

Un peuple eſt trop heureux quand il meurt pour ſes rois.

et elle dit le moment d'après :

Ne perdez point d'efforts à m'arrêter au jour.
Ne me ravalez point juſqu'à cette baſſeſſe.
Les exemples abjects de ces petites ames
Règlent-ils de leurs rois les glorieuſes trames ?

Quels vers ! quel langage ! et la ſcène dégénère en une longue diſſertation ; *quæſtio in utramque partem*, s'il faut mourir, ou non.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Impitoyable ſoif de gloire. . . .
. . Souffre qu'en ce triſte et favorable jour,
Avant que de donner ma vie,
Je donne un ſoupir à l'amour, *&c.*

Ces ſtances de *Dircé* ſont bien différentes de celles de *Polyeucte*. Il n'y a que de l'eſprit, et encore de l'eſprit alambiqué. Si *Dircé* était dans un véritable danger, ces épigrammes déplacées ne toucheraient perſonne. Jugez quel effet elles doivent produire, quand on voit évidemment que *Dircé* à laquelle perſonne ne s'intéreſſe, ne court aucun riſque.

SCENE II.

VERS 17.

Et des morts de ſon rang les ombres immortelles
Servent ſouvent aux dieux de truchemans fidelles.

C'eſt toujours le même défaut d'intérêt et de chaleur qui règne dans toutes ces ſcènes. C'eſt une choſe bien ſingulière que l'obſtination de *Dircé* à vouloir mourir de ſang froid, ſans néceſſité et par vanité. Mon père a parlé obſcurément, mais un *mort de ſon rang* eſt un trucheman des Dieux. Cela reſſemble à cette dame qui diſait que DIEU y regarde à deux fois quand il s'agit de damner une femme de qualité.

v. 38.

Agiſſez en amante, auſſi-bien qu'en princeſſe.

Jocaſte conſeille à *Dircé* de s'enfuir avec *Théſée*, et de s'aller marier où elle voudra. Elle ajoute que l'amour eſt un doux maître. Le conſeil n'eſt pas mauvais en temps de peſte; mais cela tient un peu trop de la farce.

v. 43.

Je n'oſe demander ſi de pareils avis
Portent des ſentimens que vous ayez ſuivis. *&c.*

La réponſe de *Dircé* eſt d'une inſolence

révoltante. *Des avis qui portent des ſentimens*, bien *juger des choſes*, du *ſang ſucé dans un flanc*, et toutes ces expreſſions vicieuſes, ſont de faibles défauts, en comparaiſon de cette indécence intolérable avec laquelle cette *Dircé* parle à ſa mère. Toute cette ſcène eſt auſſi odieuſe et auſſi mal-faite qu'inutile.

SCENE III.

VERS 1.

A quel propos, Seigneur, voulez-vous qu'on diffère,
Qu'on dédaigne un remède à tous ſi ſalutaire, *&c.*

Cette ſcène eſt encore auſſi glaçante, auſſi inutile, auſſi mal écrite que toutes les précédentes. On parle toujours mal quand on n'a rien à dire. Preſque toutes nos tragédies ſont trop longues; le public voulait pour ſes dix ſous avoir un ſpectacle de deux heures; et il y avait trop ſouvent une heure et demie d'ennui. Ce n'était pas des *Archontes* qui donnaient des jeux aux peuples d'Athènes. Ce n'était pas des *Ediles* qui aſſemblaient le peuple romain. C'était une ſociété d'hiſtrions qui, moyennant quelque argent qu'ils donnaient au clerc d'un lieutenant civil, obtenaient la permiſſion de jouer dans un jeu de paume. Les décorations étaient peintes par un barbouilleur, les habits fournis par un fripier.

Le parterre voulait des épiſodes d'amour ; et celle qui jouait les amoureuſes, voulait abſolument un rôle. Ce n'eſt pas ainſi que l'Oedipe de *Sophocle* fut repréſenté ſur le théâtre d'Athènes.

SCENE IV.

C'eſt ici que commence la pièce. Le ſpectateur eſt remué dès les premiers vers que dit *Oedipe*. Cela ſeul fait voir combien d'*Aubignac* était mauvais juge de l'art dont il donna des règles. Il ſoutient que le ſujet d'Oedipe ne peut intéreſſer ; et dès les premiers vers où ce ſujet eſt traité, il intéreſſe malgré le froid de tout ce qui précède.

VERS 25.

Un bruit court depuis peu qu'il vous a mal ſervie, *&c.*

Oedipe devrait donc en avoir déjà parlé au premier acte. Il ne devait donc pas dire dans ce premier acte que c'était le ſang innocent de cet enfant, qui était la cauſe des malheurs de Thèbes.

v. 38.

Vous pouvez conſulter le devin Tirésie.

Quelle différence entre ce froid récit de la conſultation, et les terribles prédictions que fait *Tirésie* dans *Sophocle* ? Pourquoi n'a-t-on pu

pu faire paraître ce *Tirésie* sur le théâtre de Paris? J'ose croire que si on avait eu du temps de *Corneille* un théâtre tel que nous l'avons depuis peu d'années, grâce à la générosité éclairée de M. le comte de *Lauraguais*, le grand *Corneille*, n'eût pas hésité à produire *Tirésie* sur la scène, à imiter le dialogue admirable de *Sophocle*. On eût connu alors la raison pour laquelle les arrêts des Dieux veulent qu'*Oedipe* se prive lui-même de la vue, c'est qu'il a reproché à l'interprète des Dieux son aveuglement. Je sais bien qu'à la farce, dite italienne, on représenterait *Tirésie* habillé en Quinze-vingt, une tasse à la main, et que cela divertirait la populace; mais ceux *quibus est equus et pater et res*, applaudiraient à une belle imitation de *Sophocle*. Si ce sujet n'a jamais été traité parmi nous, comme il a dû l'être, accusons-en encore une fois la construction malheureuse de nos théâtres, autant que notre habitude méprisable d'introduire toujours une intrigue d'amour, ou plutôt de galanterie, dans les sujets qui excluent tout amour.

SCENE V.

Cette ſcène de *Jocaſte* et de *Théſée* détruit l'intérêt qu'*Oedipe* commençait d'inſpirer. Le ſpectateur voit trop bien que *Théſée* n'eſt que le fils de *Jocaſte*. On connaît trop l'hiſtoire de *Théſée*, on aperçoit trop aiſément l'inutilité de cet artifice. De plus, il faut bien obſerver qu'une mépriſe eſt toujours inſipide au théâtre, quand ce n'eſt qu'une mépriſe, quand elle n'amène pas une cataſtrophe attendriſſante. *Théſée* ſe croit fils de *Jocaſte*, et cela, dit-il, *ſans en avoir la preuve manifeſte*. Cela ne produit pas le plus petit événement. *Théſée* s'eſt trompé, et voilà tout. Cette aventure reſſemble (s'il eſt permis d'employer une telle comparaiſon) à *Arlequin* qui ſe dit curé de Domfront, qui en eſt quitte pour dire : Je croyais l'être.

VERS 85.

Quoi ! la néceſſité des vertus et des vices
D'un aſtre impérieux doit ſuivre les caprices ? *&c.*

Ce morceau contribua beaucoup au ſuccès de la pièce. Les diſputes ſur le libre arbitre agitaient alors les eſprits. Cette tirade de *Théſée*, belle par elle-même, acquit un nouveau prix par les querelles du temps, et plus d'un amateur la ſait encore par cœur.

Il y a dans ce beau morceau quelques expreſſions impropres et vicieuſes, comme, une néceſſité de vertus et de vices qui ſuit les caprices d'un aſtre impérieux, un bras qui précipite d'en haut une volonté, rendre aux actions leur peine, enfoncer un œil dans un abyme; mais le beau prédomine.

Ce couplet même n'eſt pas une déclamation étrangère au ſujet; au contraire, des réflexions ſur la fatalité ne peuvent être mieux placées que dans l'hiſtoire d'*Oedipe*. Il eſt vrai que *Théſée* condamne ici les dieux qui ont prédeſtiné *Oedipe* au parricide et à l'inceſte.

Il y aurait de plus belles choſes à dire pour l'opinion contraire à celle de *Théſée*. Les idées de la toute-puiſſance divine, l'inflexibilité du deſtin, le portrait de la faibleſſe des vils mortels, auraient fourni des images fortes et terribles. Il y en a quelques-unes dans *Sophocle*.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

TOUT retombe ici dans la langueur. Ce n'eſt plus ce *Théſée* qui croyait être fils de *Laïus ;* il avoue que tout cela n'eſt qu'un ſtratagème. Ces malheureuſes fineſſes détournent l'eſprit de l'objet principal. On ne s'intéreſſe plus à rien. Les grandes idées du ſalut public, de la découverte du meurtrier de *Laïus*, de la deſtinée d'*Oedipe*, des crimes involontaires auxquels il ne peut échapper, ſont toutes diſſipées ; à peine a-t-il attiré ſur lui l'attention ; il ne peut plus ſe reſſaiſir du cœur des ſpectateurs, qui l'ont oublié. *Corneille* a voulu intriguer ce qu'il fallait laiſſer dans ſa ſimplicité majeſtueuſe : tout eſt perdu dès ce moment ; et *Théſée* n'eſt plus qu'un perſonnage intrigant, qu'un valet de comédie, qui a imaginé un très-plat menſonge pour tirer la pièce en longueur. Il eſt très-inutile de remarquer toutes les fautes de diction, et le ſtyle obſcur, entortillé, de toutes ces ſcènes où *Théſée* joue un ſi froid et ſi aviliſſant perſonnage. Nous avons déjà vu que toutes les ſcènes qui péchent par le fond, péchent auſſi par le ſtyle.

SCENE II.

Il ſemble qu'alors on ſe fît un mérite de s'écarter de la noble ſimplicité des anciens, et ſurtout de leur pathétique. *Jocaſte* vient ici conter froidement une hiſtoire, ſans faire paraître aucune de ces terribles inquiétudes qui devaient l'agiter. Elle parle d'un paſſant inconnu qui ſe chargea d'élever ſon fils, ſans demander qui était cet enfant, et ſans vouloir le ſavoir : un *Phœdime* ſavait qui était cet enfant, mais il eſt mort de la peſte ; *ainſi*, dit-elle, *vous pouvez l'être, et ne le pas être.* Tout cela eſt diſcuté comme s'il s'agiſſait d'un procès ; nulle tendreſſe de mère, nulle crainte, nul retour ſur ſoi-même. Il ne faut pas s'étonner ſi on ne peut plus jouer cette pièce.

VERS 49.

L'aſſaſſin de Laïus eſt digne du trépas, *&c.*

Quoique le théâtre permette quelquefois un peu d'exagération, je ne crois pas que de telles maximes ſoient approuvées des gens ſenſés. Comment peut-on reconnaître un monarque ſous l'habit d'un payſan? Le gaſcon qui a écrit les *Mémoires du duc de Guiſe, priſonnier à Naples*, dit que *les princes ont quelque choſe entre les deux yeux qui les diſtingue des autres hommes.* Cela eſt bon pour un gaſcon ; mais ce

qui n'eſt bon pour perſonne, c'eſt d'aſſurer qu'on eſt digne de mort quand on ſe défend contre trois hommes dont l'un par haſard ſe trouve un roi. Cette maxime paraît plus cruelle que raiſonnable.

Qu'on ſe ſouvienne que *Montgomeri* ne fut pas ſeulement mis en priſon pour avoir tué malheureuſement *Henri II* ſon maître, dans un tournois.

SCENE III.

VERS 45.

Mais ſi je vous nommais quelque perſonne chère,
Æmon votre neveu, Créon votre ſeul frère,
Ou le prince Lycus, ou le roi votre époux,
Me pourriez-vous en croire, ou garder ce courroux?

Ce tour que prend *Phorbas* ſuffirait pour ôter à la pièce tout ſon tragique. Il ſemble que *Phorbas* faſſe une plaiſanterie; *ſi je vous nommais quelqu'un à qui vous vous intéreſſez, que diriez-vous?* C'eſt-là le diſcours d'un homme qui raille, qui veut embarraſſer ceux auxquels il parle, et rien n'eſt plus indécent dans un ſubalterne.

SCENE IV.

Il n'y a pas moyen de déguiſer la vérité. Cette ſcène, qui eſt ſi tragique dans *Sophocle*, eſt tout le contraire dans l'auteur français. Non-ſeulement le langage eſt bas, *il y pourrait avoir entre quinze et vingt ans*, *c'eſt un de mes brigands*, *ce furent brigands*, un des ſuivans de *Laïus*, qui était *louche*, *Laïus chauve ſur le devant*, et *mêlé ſur le derrière*; mais les diſcours de *Théſée*, et une eſpèce de défi entre *Oedipe* et *Théſée*, achèvent de tout gâter.

SCENE V.

La ſcène précédente, qui devait porter l'effroi et la douleur dans l'ame, étant très-froide, porte ſa glace ſur celle-ci, qui par elle-même eſt auſſi froide que l'autre. *Oedipe* au lieu de ſe livrer à ſa douleur, et à l'horreur de ſon état, prodigue des antithèſes ſur *le vivant* et ſur *le mort* *Jocaſte* raiſonne au lieu d'être accablée. Quelle eſt la ſource d'un ſi grand défaut? c'eſt qu'en effet le caractère de *Corneille* le portait à la diſſertation; c'eſt qu'il avait le talent de nouer une intrigue adroite, mais non intéreſſante: il abandonna trop ſouvent le pathétique qui doit être l'ame de la tragédie. Je ne parle pas du ſtyle; il n'eſt pas tolérable.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

QUEL eſt le lecteur qui ne ſente pas combien ce terrible ſujet eſt affaibli dans toutes les ſcènes ? J'avoue que la diction vicieuſe, obſcure, ſans chaleur, ſans pathétique, contribue beaucoup aux vices de la pièce : mais la malheureuſe intrigue de *Théſée* et de *Dircé*, introduite pour remplir les vides, eſt ce qui tue la pièce. Peut-on ſouffrir que, dans des momens deſtinés à la plus grande terreur, *Oedipe* parle froidement de ſe battre en duel avec *Théſée* ? Un duel chez des Grecs ! et dans le ſujet d'Oedipe ! et ce qu'il y a de pis, c'eſt qu'*Oedipe* qui ſe voit l'auteur de la déſolation de Thèbes et le meurtrier de *Laïus*, *Théſée* qui doit craindre que le reſte de l'oracle ne ſoit accompli, *Théſée* qui doit être ſaiſi d'horreur et l'inſpirer, s'occupent tous deux de la crainte d'un ſoulèvement de ces pauvres peſtiférés qui pourraient bien devenir mutins.

Si vous ne frappez pas le cœur du ſpectateur par des coups toujours redoublés au même endroit, ce cœur vous échappe. Si vous mêlez pluſieurs intérêts enſemble, il n'y a plus d'intérêt.

SCENE

SCENE III.

Ces ſcènes ſont beaucoup plus intéreſſantes que les autres, parce qu'elles ſont uniquement priſes du ſujet. On n'y differte point; on n'y cherche point à étaler des raiſons et des traits ingénieux; tout eſt naturel; mais il y manque ces grands mouvemens de terreur et de pitié qu'on attend d'une ſi affreuſe ſituation. Cette tragédie péche par toutes les choſes qu'on y a introduites, et par celles qui lui manquent.

SCENE IV.

VERS 1.

Ce jour eſt donc pour moi le grand jour des malheurs,
Puiſque vous apportez un comble à mes douleurs, *&c.*

Je n'examine point ſi on apporte *un comble à la douleur*, s'il eſt bien de dire que ſon épouſe *eſt dans la fureur*. Je dis que je retrouve le véritable eſprit de la tragédie dans cette ſcène d'*Iphicrate* où l'on ne dit rien qui ne ſoit néceſſaire à la pièce, dans cette ſimplicité éloignée de la fatigante diſſertation, dans cet art théâtral et naturel qui fait naître ſucceſſivement tous les malheurs d'*Oedipe* les uns des autres. Voilà la vraie tragédie; le reſte eſt du verbiage, mais comment faire cinq actes ſans verbiage?

VERS 61.

Je ſerais donc thébain à ce compte? — Oui, Seigneur.

Ne prenons point garde *à ce compte*. Ce n'eſt qu'une expreſſion triviale qui ne diminue rien de l'intérêt de cette ſituation. Un mot familier et même bas, quand il eſt naturel, eſt moins répréhenſible cent fois que toutes ces penſées alambiquées, ces diſſertations froides, ces raiſonnemens fatigans et ſouvent faux, qui ont gâté quelquefois les plus belles ſcènes de l'auteur.

SCENE V.

V. 15.

Hélas! je le vois trop, et vos craintes ſecrètes
Qui vous ont empêché de vous entr'éclaircir,
Loin de tromper l'oracle ont fait tout réuſſir, *&c.*

Ici l'art manque. *Oedipe* exerce trop tôt ſon autre art de deviner les énigmes. Plus de ſurpriſe, plus de terreur, plus d'horreur. L'auteur retombe dans ſes malheureuſes diſſertations, *voyez où m'a plongé votre fauſſe prudence*, &c. Il eſt d'autant plus inexcuſable qu'il avait devant les yeux *Sophocle* qui a traité ce morceau en maître.

SCENE VII.

Le ſpectateur qui était ému, ceſſe ici de l'être. *Oedipe* qui raiſonne avec *Dircé* de l'amour de cette princeſſe pour *Théſée*, fait oublier ſes malheurs; il rompt le fil de l'intérêt. *Dircé* eſt ſi étrangère à l'aventure d'*Oedipe*, que toutes les fois qu'elle paraît, elle fait beaucoup plus de tort à la pièce que l'*infante* n'en fait à la tragédie du Cid, et *Livie* à Cinna; car on peut retrancher *Livie* et l'*infante*, et on ne peut retrancher *Dircé* et *Théſée*, qui ſont malheureuſement des acteurs principaux.

Il reſte une réflexion à faire ſur la tragédie d'Oedipe. C'eſt, ſans contredit, le chef-d'œuvre de l'antiquité, quoiqu'avec de grands défauts. Toutes les nations éclairées ſe ſont réunies à l'admirer, en convenant des fautes de *Sophocle*. Pourquoi ce ſujet n'a-t-il pu être traité avec un plein ſuccès chez aucune de ces nations? Ce n'eſt pas certainement qu'il ne ſoit très-tragique. Quelques perſonnes ont prétendu qu'on ne peut s'intéreſſer aux crimes involontaires d'*Oedipe*, et que ſon châtiment révolte plus qu'il ne touche. Cette opinion eſt démentie par l'expérience: car tout ce qui a été imité de *Sophocle*, quoique très-faiblement, dans l'Oedipe, a toujours réuſſi parmi nous; et tout ce qu'on a mêlé d'étranger à ce

ſujet a été condamné. Il faut donc conclure qu'il fallait traiter Oedipe dans toute la ſimplicité grecque. Pourquoi ne l'avons-nous pas fait? c'eſt que nos pièces en cinq actes, dénuées de chœurs, ne peuvent être conduites juſqu'au dernier acte ſans des ſecours étrangers au ſujet. Nous les chargeons d'épiſodes, et nous les étouffons; cela s'appelle du rempliſſage. J'ai déjà dit qu'on veut une tragédie qui dure deux heures; il faudrait qu'elle durât moins, et qu'elle fût meilleure.

C'eſt le comble du ridicule de parler d'amour dans Oedipe, dans Electre, dans Mérope. Lorſqu'en 1718, il fut queſtion de repréſenter le ſeul Oedipe qui ſoit reſté depuis au théâtre, les comédiens exigèrent quelques ſcènes où l'amour ne fût pas oublié; et l'auteur gâta et avilit ce beau ſujet par le froid reſſouvenir d'un amour inſipide entre *Philoctète* et *Jocaſte*.

L'actrice qui repréſentait *Dircé* dans l'Oedipe de *Corneille*, dit au nouvel auteur: » C'eſt » moi qui joue l'amoureuſe, et ſi on ne me » donne un rôle, la pièce ne ſera pas jouée ». A ces paroles, *je joue l'amoureuſe dans Oedipe*, deux étrangers de bon ſens éclatèrent de rire; mais il fallut en paſſer par ce que les acteurs exigeaient; il fallut s'aſſervir à l'abus le plus mépriſable; et ſi l'auteur, indigné de cet abus auquel il cédait, n'avait pas mis dans ſa

tragédie le moins de converſations amoureuſes qu'il peut, s'il avait prononcé le mot d'amour dans les trois derniers actes, la pièce ne mériterait pas d'être repréſentée.

Il y a bien des manières de parvenir au froid et à l'inſipide. *La Motte*, l'un des plus ingénieux auteurs que nous ayons, y eſt arrivé par une autre route, par une verſification lâche, par l'introduction de deux grands enfans d'*Oedipe* ſur la ſcène, par la ſouſtraction entière de la terreur et de la pitié.

SCENE VIII.

VERS 1.

Eſt-ce encor votre bras qui doit venger ſon père? *&c.*

Théſée et *Dircé* viennent achever de répandre leur glace ſur cette fin qui devait être ſi touchante et ſi terrible. *Oedipe* appelle *Dircé* ſa ſœur comme ſi de rien n'était. Il lui parle de l'empire qu'une belle flamme lui fit ſur une ame. Il va en conſoler la reine. Tout ſe paſſe en civilités, et *Dircé* reſte à differter avec *Théſée*; et pour comble, l'auteur ſe félicite dans ſa préface de *l'heureux épiſode* de *Théſée* et de *Dircé*. Plaignons la faibleſſe de l'eſprit humain.

DECLARATION

DU COMMENTATEUR.

Mon reſpect pour l'auteur des admirables morceaux du Cid, de Cinna et de tant de chefs-d'œuvre, mon amitié conſtante pour l'unique héritière du nom de ce grand homme, ne m'ont pas empêché de voir et de dire la vérité, quand j'ai examiné ſon Oedipe et ſes autres pièces indignes de lui; et je crois avoir prouvé tout ce que j'ai dit. Le ſouvenir même que j'ai fait autrefois une tragédie d'Oedipe, ne m'a point retenu. Je ne me ſuis point cru égal à *Corneille:* je me ſuis mis hors d'intérêt, je n'ai eu devant les yeux que l'intérêt du public, l'inſtruction des jeunes auteurs, l'amour du vrai, qui l'emporte dans mon eſprit ſur toutes les autres conſidérations. Mon admiration ſincère pour le beau eſt égale à ma haine pour le mauvais. Je ne connais ni l'envie, ni l'eſprit de parti. Je n'ai jamais ſongé qu'à la perfection de l'art, et je dirai hardiment la vérité en tout genre juſqu'au dernier moment de ma vie.

REMARQUES

SUR

LA TOISON D'OR,

Tragédie représentée en 1661.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

L'HISTOIRE de la Toiſon d'or eſt bien moins fabuleuſe, et moins frivole qu'on ne penſe. C'eſt de toutes les époques de l'ancienne Gréce, la plus brillante et la plus conſtatée. Il s'agiſſait d'ouvrir un commerce, de la Gréce aux extrémités de la mer Noire. Ce commerce conſiſtait principalement en fourrures, et c'eſt de là qu'eſt venue la fable de la Toiſon. Le voyage des Argonautes ſervit à faire connaître aux Grecs le ciel et la terre. *Chiron*, qui était de cette expédition, obſerva que l'équinoxe du printemps était au milieu de la conſtellation du belier; et cette obſervation, faite il y a environ 4300 années, fut la baſe ſur laquelle on s'eſt fondé depuis

pour conſtater l'étonnante révolution de vingt-cinq mille neuf cents années, que l'axe de la terre fait autour du pôle.

Les habitans de Colchos, voiſins d'une peuplade de Huns, étaient des barbares, comme ils le ſont encore aujourd'hui. Leurs femmes ont toujours eu de la beauté. Il eſt très-vraiſemblable que les Argonautes enlevèrent quelques mingréliennes, puiſque nous avons vu de nos jours un homme envoyé à Tornéo pour meſurer un degré du méridien, enlever une fille de ce pays-là. L'enlèvement de *Médée* fut la ſource de toutes les aventures attribuées à cette femme, qui probablement ne méritait pas d'être connue. Elle paſſa pour une magicienne. Cette prétendue magie était l'uſage de quelques poiſons qu'on prétend être aſſez communs dans la Mingrélie. Il eſt à croire que ces malheureux ſecrets furent une des ſources de cette croyance à la magie qui a inondé la terre dans tous les temps. L'autre ſource fut la fourberie : les hommes ayant été toujours diviſés en deux claſſes, celle des charlatans, et celle des ſots. Le premier qui employa des herbes au haſard, pour

guérir une maladie que la nature guérit toute seule, voulut faire croire qu'il en savait plus que les autres, et on le crut : bientôt tout fut prestige et miracle.

C'était la coutume de tous les Grecs et de tous les peuples, excepté peut-être des Chinois, de tourner toute l'histoire en fable ; la poësie seule célébrait les grands événemens ; on voulait les orner, et on les défigurait. L'expédition des Argonautes fut chantée en vers ; et quoiqu'elle méritât d'être célèbre par le fond, qui était très-vrai et très-utile, elle ne fut connue que par des mensonges poëtiques.

La partie fabuleuse de cette histoire semble beaucoup plus convenable à l'opéra qu'à la tragédie. Une toison d'or gardée par des taureaux qui jettent des flammes, et par un grand dragon ; ces taureaux attachés à une charrue de diamant, les dents du dragon qui font naître des hommes armés ; toutes ces imaginations ne ressemblent guère à la vraie tragédie, qui après tout doit être la peinture fidelle des mœurs. Aussi *Corneille* voulut en faire une espèce d'opéra, ou du moins une pièce à machines, avec un peu

de muſique. C'était ainſi qu'il en avait uſé en traitant le ſujet d'Andromède. Les opéra français ne parurent qu'en 1671, et la Toiſon d'or eſt de 1660. Cependant un an avant la repréſentation de la pièce de *Corneille*, c'eſt-à-dire en 1659, on avait exécuté à Yſſi, chez le cardinal *Mazarin*, une paſtorale en muſique, mais il n'y avait que peu de ſcènes, nulles machines, point de danſes ; et l'opéra s'établit enſuite en réuniſſant tous ces avantages.

Il y a plus de machines et de changemens de décoration dans la Toiſon d'or que de muſique ; on y fait ſeulement chanter les *Sirènes* dans un endroit, et *Orphée* dans un autre ; mais il n'y avait point dans ce temps-là de muſicien capable de faire des airs qui répondiſſent à l'idée qu'on s'eſt faite du chant d'*Orphée* et des *Sirènes*. La mélodie, juſqu'à *Lulli*, ne conſiſta que dans un chant froid, traînant et lugubre, ou dans quelques vaudevilles, tels que les airs de nos Noëls ; et l'harmonie n'était qu'un contre-point aſſez groſſier.

En général, les tragédies dans leſquelles la muſique interrompt la déclamation, font

rarement un grand effet, parce que l'une étouffe l'autre. Si la pièce eſt intéreſſante, on eſt fâché de voir cet intérêt détruit par des inſtrumens qui détournent toute l'attention. Si la muſique eſt belle, l'oreille du ſpectateur retombe avec peine et avec dégoût, de cette harmonie au récit ſimple.

Il n'en était pas de même chez les anciens, dont la déclamation, appelée *mélopée*, était une eſpèce de chant; le paſſage de cette mélopée, à la ſymphonie des chœurs, n'étonnait point l'oreille, et ne la rebutait pas.

Ce qui ſurprit le plus dans la repréſentation de la Toiſon d'or, ce fut la nouveauté des machines et des décorations, auxquelles on n'était point accoutumé. Un marquis de *Sourdéac*, grand mécanicien, et paſſionné pour les ſpectacles, fit repréſenter la pièce en 1660, dans le château de Neufbourg en Normandie, avec beaucoup de magnificence. C'eſt ce même marquis de *Sourdéac* à qui on dut depuis en France l'établiſſement de l'opéra; il s'y ruina entièrement, et mourut pauvre et malheureux, pour avoir trop aimé les arts.

Les prologues d'Andromède et de la Toiſon d'or, où *Louis XIV* était loué, ſervirent enſuite de modèle à tous les prologues de *Quinault ;* et ce fut une coutume indiſpenſable de faire l'éloge du roi à la tête de tous les opéra, comme dans les diſcours à l'académie françaiſe.

Il y a de grandes beautés dans le prologue de la Toiſon d'or. Ces vers ſurtout, que dit la France perſonnifiée, plurent à tout le monde :

A vaincre tant de fois mes forces s'affaibliſſent ;
L'Etat eſt floriſſant, mais les peuples gémiſſent ;
Leurs membres décharnés courbent ſous mes hauts faits ;
Et la gloire du trône accable les ſujets.

Long-temps après il arriva, ſur la fin du règne de *Louis XIV*, que cette pièce ayant diſparu du théâtre, et n'étant lue tout au plus que par un petit nombre de gens de lettres, un de nos poëtes, dans une tragédie nouvelle, mit ces quatre vers dans la bouche d'un de ſes perſonnages. Ils furent défendus par la police. C'eſt une choſe ſingulière, qu'ayant été bien reçus en 1660, ils

déplurent trente ans après ; et qu'après avoir été regardés comme la noble expreſſion d'une vérité importante, ils furent pris dans un autre auteur pour un trait de ſatire ; ils ne devaient être regardés que comme un plagiat.

De même que les opéra de *Quinault* feſaient oublier Andromède et la Toiſon d'or, ſes prologues feſaient oublier auſſi ceux de *Corneille*. Les uns et les autres ſont compoſés de perſonnages, ou allégoriques, ou tirés de l'ancienne fable ; c'eſt *Mars* et *Vénus*, c'eſt la *Victoire* et la *Paix*. Le ſeul moyen de faire ſupporter ces êtres fantaſtiques eſt de les faire peu parler, et de ſoutenir leurs vains diſcours par une belle muſique, et par l'appareil du ſpectacle. La *France* et la *Victoire* qui raiſonnent enſemble, qui s'appellent toutes deux par leurs noms, qui récitent de longues tirades, et qui pouſſent des argumens, ſont de vraies amplifications de collége.

Le prologue d'Amadis eſt un modèle en ce genre ; ce ſont les perſonnages mêmes de la pièce qui paraiſſent dans ce prologue, et qui ſe réveillent à la lueur des éclairs

et au bruit du tonnerre ; et dans tous les prologues de *Quinault*, les couplets ſont courts et harmonieux.

A l'égard de la tragédie de la Toiſon d'or, on ne la ſupporterait pas aujourd'hui telle que *Corneille* l'a traitée ; on ne ſouffrirait pas *Junon ſous le viſage de Chalciope*, parlant et agiſſant comme une femme ordinaire, donnant à *Jaſon* des conſeils de confidente, et lui diſant :

C'eſt à vous d'achever un ſi doux changement ;
Un ſoupir pouſſé juſte, en ſuite d'une excuſe,
Perce un cœur bien avant, quand lui-même il s'accuſe....

JASON *lui répond :*

Déeſſe, quel encens.....

JUNON.

Traitez-moi de princeſſe,
Jaſon, et laiſſez-là l'encens et la déeſſe....
Mais cette paſſion eſt-elle en vous ſi forte,
Qu'à tous autres objets elle ferme la porte?

C'eſt dans cette tragédie qu'on retrouve encore ce goût des pointes et des jeux de mots qui était à la mode dans preſque toutes les cours, et qui mêlait quelquefois

du ridicule à la politeſſe introduite par la mère de *Louis XIV*, et par les hôtels de Longueville, de la Rochefoucauld et de Rambouillet ; c'eſt ce mauvais goût juſtement frondé par *Boileau* dans ces vers :

Toutefois à la cour les turlupins reſtèrent,
Inſipides plaiſans, bouffons infortunés,
D'un jeu de mots groſſier partiſans ſurannés.

Il nous apprend que la tragédie elle-même fut infectée de ce défaut :

Le madrigal d'abord en fut enveloppé ;
La tragédie en fit ſes plus chères délices.

Ce dernier vers exagère un peu trop. Il y a en effet quelques jeux de mots dans *Corneille*, mais ils ſont rares ; le plus remarquable eſt celui d'*Hypſipile* qui, dans la quatrième ſcène du troiſième acte, dit à *Médée* ſa rivale, en feſant alluſion à ſa magie :

Je n'ai que des attraits, et vous avez des charmes.

Médée lui répond :

C'eſt beaucoup en amour, que de ſavoir charmer.

Médée ſe livre encore au goût des pointes dans ſon monologue, où elle s'adreſſe à la Raiſon contre l'Amour, en lui diſant :

Donne encor quelques lois à qui te fait la loi :
Tyranniſe un tyran qui triomphe de toi ;
Et par un faux trophée uſurpe ſa victoire....
Sauve tout le dehors d'un honteux eſclavage
Qui t'enlève tout le dedans.

Le ſtyle de la Toiſon d'or eſt fort au-deſſous de celui d'Oedipe ; il n'y a aucun trait brillant qu'on y puiſſe remarquer ; ainſi le lecteur permettra qu'on ne faſſe aucune note ſur cet ouvrage.

REMARQUES

REMARQUES

SUR

SERTORIUS,

Tragédie représentée en 1662.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

APRÈS tant de tragédies peu dignes de *Corneille*, en voici une où vous retrouvez souvent l'auteur de Cinna; elle mérite plus d'attention et de remarques que les autres. L'entrevue de *Pompée* et de *Sertorius* eut le succès qu'elle méritait, et ce succès réveilla tous ses ennemis. Le plus implacable était alors l'abbé d'*Aubignac*, homme célèbre en son temps, et que sa *Pratique du théâtre*, toute médiocre qu'elle est, fesait regarder comme un législateur en littérature. Cet abbé, qui avait été long-temps prédicateur, s'était acquis beaucoup de crédit dans les plus grandes maisons de Paris. Il était bien douloureux, sans doute, à l'auteur de Cinna, de voir un prédicateur et un homme

de lettres conſidérable; écrire à madame la ducheſſe de *Retz*, à l'abri d'un privilége du roi, des choſes qui auraient flétri un homme moins connu et moins eſtimé que *Corneille*.

» Vous êtes poëte, et poëte de théâtre » (dit-il à ce grand homme dans ſa qua- » trième diſſertation adreſſée à madame de » *Retz*); vous êtes abandonné à une vile » dépendance des hiſtrions; votre com- » merce ordinaire n'eſt qu'avec leurs » portiers; vos amis ne ſont que des » libraires du palais. Il faudrait avoir perdu » le ſens, auſſi-bien que vous, pour être en » mauvaiſe humeur du gain que vous » pouvez tirer de vos veilles, et de vos » empreſſemens auprès des hiſtrions et des » libraires. — Il vous arrive aſſez ſouvent, » lorſqu'on vous loue, que vous n'êtes » plus affamé de gloire, mais d'argent. — » Défaites-vous, M. de *Corneille*, de ces » mauvaiſes façons de parler, qui ſont » encore plus mauvaiſes que vos vers —..... » J'avais cru, comme pluſieurs, que vous » étiez le poëte de la critique de l'Ecole des » femmes, et que *Licidas* était un nom

„ déguisé comme celui de M. de *Corneille;* „ car vous êtes, sans doute, le marquis de „ *Mascarille*, qui piaille toujours, qui ricane „ toujours, qui parle toujours, et ne dit „ jamais rien qui vaille, &c. „ Ces horribles platitudes trouvaient alors des protecteurs, parce que *Corneille* était vivant. Jamais les *Zoïle*, les *Gacon*, les *Fréron* n'ont vomi de plus grandes indignités. Il attaqua *Corneille* sur sa famille, sur sa personne; il examina jusqu'à sa voix, sa démarche, toutes ses actions, toute sa conduite dans son domestique; et dans ces torrens d'injures il fut secondé par les mauvais auteurs, ce que l'on croira sans peine.

J'épargne à la délicatesse honnête des gens, et à des yeux accoutumés à ne lire que ce qui peut instruire et plaire, toutes ces personnalités, toutes ces calomnies que répandirent contre ce grand homme ces faiseurs de brochures et de feuilles, qui déshonorent la nation, et que l'appât du plus léger et du plus vil gain engage encore plus que l'envie, à décrier tout ce qui peut faire honneur à leur pays, à insulter le mérite et la vertu, à vomir imposture sur

impoſture, dans le vain eſpoir qu'un de leurs menſonges pourra venir enfin aux oreilles des hommes en place, et ſervir à perdre ceux qu'ils ne peuvent rabaiſſer. On alla juſqu'à lui imputer des vers qu'il n'avait point faits; reſſource ordinaire de la baſſe envie, mais reſſource inutile; car ceux qui ont aſſez de lâcheté pour faire courir un ouvrage ſous le nom d'un grand homme, n'ayant jamais aſſez de génie pour l'imiter, l'impoſture eſt bientôt reconnue.

Mais enfin, rien ne put obſcurcir la gloire de *Corneille*, la ſeule choſe preſque qui lui reſtât. Le public, de tous les temps, et de toutes les nations, toujours juſte à la longue, ne juge les grands hommes que par leurs bons ouvrages, et non par ce qu'ils ont fait de médiocre ou de mauvais.

Les belles ſcènes du Cid, les admirables morceaux des Horaces, les beautés nobles et ſages de Cinna, le ſublime de Cornélie, les rôles de *Sévère* et de *Pauline*, le cinquième acte de Rodogune, la conférence de *Sertorius* et de *Pompée*, tant de beaux morceaux tous produits dans un temps où l'on ſortait à peine de la barbarie, aſſureront

à *Corneille* une place parmi les plus grands hommes jusqu'à la dernière postérité.

Ainsi l'excellent *Racine* a triomphé des injustes dégoûts de madame de *Sévigné*, des farces de *Subligni*, des mépriſables critiques de *Visé*, des cabales des *Boyer* et des *Pradon*. Ainsi *Molière* se soutiendra toujours, et sera le père de la vraie comédie, quoique ses pièces ne soient pas suivies comme autrefois par la foule. Ainsi les charmans opéra de *Quinault* feront toujours les délices de quiconque est sensible à la douce harmonie de la poësie, au naturel et à la vérité de l'expression, aux grâces faciles du style, quoique ces mêmes opéra aient toujours été en butte aux satires de *Boileau*, son ennemi personnel, et quoiqu'on les représente moins souvent qu'autrefois.

Il est des chefs-d'œuvre de *Corneille* qu'on joue rarement. Il y en a, je crois, deux raisons. La première, c'est que notre nation n'est plus ce qu'elle était du temps des Horaces et de Cinna. Les premiers de l'Etat alors, soit dans l'épée, soit dans la robe, soit dans l'Eglise, se faisaient un honneur, ainsi que le sénat de Rome, d'assister à un spectacle

où l'on trouvait une inſtruction et un plaiſir ſi noble.

Quels furent les premiers auditeurs de *Corneille*? Un *Condé*, un *Turenne*, un cardinal de *Retz*, un duc de la *Rochefoucauld*, un *Molé*, un *Lamoignon*, des évêques gens de lettres, pour leſquels il y avait toujours un banc particulier à la cour, auſſi-bien que pour meſſieurs de l'académie. Le prédicateur venait y apprendre l'éloquence et l'art de prononcer; ce fut l'école de *Boſſuet*. L'homme deſtiné aux premiers emplois de la robe venait s'inſtruire à parler dignement. Aujourd'hui, qui fréquente nos ſpectacles? un certain nombre de jeunes gens et de jeunes femmes.

La ſeconde raiſon eſt, qu'on a rarement des acteurs dignes de repréſenter Cinna et les Horaces. On n'encourage peut-être pas aſſez cette profeſſion, qui demande de l'eſprit, de l'éducation, une connaiſſance aſſez grande de la langue, et tous les talens extérieurs de l'art oratoire. Mais quand il ſe trouve des artiſtes qui réuniſſent tous ces mérites, c'eſt alors que *Corneille* paraît dans toute ſa grandeur.

Mon admiration pour ce rare génie ne m'empêchera point de ſuivre ici le devoir que je me ſuis preſcrit, de marquer avec autant de franchiſe que d'impartialité, ce qui me paraît défectueux, auſſi-bien que ce qui me ſemble ſublime. Autant les injures des d'*Aubignacs* et de ceux qui leur reſſemblent ſont mépriſables, autant on doit aimer un examen réfléchi, dans lequel on reſpecte toujours la vérité que l'on cherche, le goût des connaiſſeurs qu'on a conſultés, et l'auteur illuſtre que l'on commente. La critique s'exerce ſur l'ouvrage, et non ſur la perſonne : elle ne doit ménager aucun défaut, ſi elle veut être utile.

REMARQUES

SUR

SERTORIUS,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

ON doit être plus ſcrupuleux ſur Sertorius que ſur les quatre ou cinq pièces précédentes, parce que celle-ci vaut mieux. Cette première ſcène paraît intéreſſante ; les remords d'un homme qui veut aſſaſſiner ſon général, font d'abord impreſſion.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

D'où me vient ce déſordre, Aufide, et que veut dire
Que mon cœur ſur mes vœux garde ſi peu d'empire ?

L'abbé d'*Aubignac*, malgré l'aveuglement de ſa haine pour *Corneille*, a raiſon de reprendre ces expreſſions : *que veut dire qu'un cœur garde peu d'empire ſur des vœux.* Il traite ces vers de *galimatias* ; mais il devait ajouter que cette manière

manière de parler, *que veut dire* au lieu de *pourquoi*, *eſt-il poſſible*, *comment ſe peut-il*, &c. était d'uſage avant *Corneille*. *Malherbe* dit en parlant du mariage de *Louis XIII* :

Son Louis ſoupire
Après ſes appas.
Que veut-elle dire,
De ne venir pas ?

Cette ridicule ſtance de *Malherbe* n'excuſe pas *Corneille*; mais elle fait voir combien il a fallu de temps pour épurer la langue, pour la rendre toujours naturelle et toujours noble, pour s'élever au-deſſus du langage du peuple, ſans être guindé.

VERS 3.

L'horreur que, malgré moi, me fait la trahiſon,
Contre tout mon eſpoir révolte ma raiſon ;

Le premier vers eſt bien, le ſecond ſemble pouvoir paſſer à l'aide des autres ; mais il ne peut ſoutenir l'examen ; on voit d'abord que le mot *raiſon* n'eſt pas le mot propre : un crime révolte le cœur, l'humanité, la vertu ; un ſyſtême faux et dangereux révolte la raiſon. Cette raiſon ne peut-être révoltée contre *tout un eſpoir*. Le mot de *tout* mis avec *eſpoir* eſt inutile et faible ; et cela ſeul ſuffirait pour défigurer le plus beau vers. Examinez encore

cette phraſe, et vous verrez que le ſens en eſt faux. *L'horreur que me fait la trahiſon révolte ma raiſon contre mon eſpoir*, ſignifie préciſément, empêche ma raiſon d'eſpérer; mais que *Perpenna* ait des remords ou non, que l'action qu'il médite lui paraiſſe pardonnable ou horrible, cela n'empêchera pas la raiſon de *Perpenna* d'eſpérer la place de *Sertorius*. Si on examinait ainſi tous les vers, on en trouverait beaucoup plus qu'on ne penſe, défectueux, et chargés de mots impropres. Que le lecteur applique cette remarque à tous les vers qui lui feront de la peine, qu'il tourne le vers en proſe, qu'il voie ſi les paroles de cette proſe ſont préciſes, ſi le ſens eſt clair, s'il eſt vrai, s'il n'y a rien de trop, ni de trop peu; et qu'il ſoit sûr que tout vers qui n'a pas la netteté et la préciſion de la proſe la plus exacte, ne vaut rien. Les vers, pour être bons, doivent avoir tout le mérite d'une proſe parfaite, en s'élevant au-deſſus d'elle par le rhythme, la cadence, la mélodie, et par la ſage hardieſſe des figures.

VERS 4.

Contre tout mon eſpoir révolte ma raiſon, *&c.*

Une raiſon révoltée contre un eſpoir, une image qui ne trouve point de bras à lui prêter au point d'exécuter, méritent le même reproche

que l'abbé d'*Aubignac* fait aux premiers vers ; et *exécuter* ne peut être employé comme un verbe neutre.

VERS 13.

Cette ame d'avec foi tout à coup diviſée,
Reprend de ſes remords la chaîne mal briſée ;

Diviſée d'avec ſoi eſt une faute contre la langue ; on eſt ſéparé de quelque choſe, mais non pas diviſé de quelque choſe. Cette première ſcène eſt déjà intéreſſante.

V. 17.

Quel honteux contre-temps de vertu délicate
S'oppoſe au beau ſuccès de l'eſpoir qui vous flatte ?

Le premier vers n'eſt pas français. Un contre-temps de vertu eſt impropre ; et comment un contre-temps peut-il être honteux ? *Le beau ſuccès*, et *le crime qui a plein droit de régner*, révoltent le lecteur.

V. 25.

L'honneur et la vertu ſont des noms ridicules.

Cette maxime abominable eſt ici exprimée aſſez ridiculement. Nous avons déjà remarqué dans la première ſcène de la Mort de Pompée, qu'il ne faut jamais étaler ces dogmes du crime ; que ces ſentences triviales, qui enſeignent la

ſcélérateſſe, reſſemblent trop à des lieux communs d'un rhéteur qui ne connaît pas le monde. Non-ſeulement de telles maximes ne doivent jamais être débitées, mais jamais perſonne ne les a prononcées, même en feſant un crime, ou en le conſeillant. C'eſt manquer aux lois de l'honnêteté publique et aux règles de l'art, c'eſt ne pas connaître les hommes, que de propoſer le crime comme crime. Voyez avec quelle adreſſe le ſcélérat *Narciſſe* preſſe *Néron* de faire empoiſonner *Britannicus*; il ſe garde bien de révolter *Néron* par l'étalage odieux de ces horribles lieux communs, qu'un empereur doit être empoiſonneur et parricide, dès qu'il y va de ſon intérêt. Il échauffe la colère de *Néron* par degrés, et le diſpoſe petit à petit à ſe défaire de ſon frère, ſans que *Néron* s'aperçoive même de l'adreſſe de *Narciſſe*; et ſi ce *Narciſſe* avait un grand intérêt à la mort de *Britannicus*, la ſcène en ſerait incomparablement meilleure. Voyez encore comme *Acomat* dans la tragédie de Bajazet, s'exprime, en ne conſeillant qu'un ſimple manquement de parole à une femme ambitieuſe et criminelle :

Et d'un trône ſi ſaint la moitié n'eſt fondée
Que ſur la foi promiſe, et rarement gardée.
Je m'emporte, Seigneur.

Il corrige la dureté de cette maxime, par ce mot ſi naturel et ſi adroit, *je m'emporte.*

Le reſte de cette ſcène eſt beau et bien écrit. On ne peut, ce me ſemble, y reprendre qu'une ſeule choſe, c'eſt qu'on ne ſait point que c'eſt *Perpenna* qui parle. Le ſpectateur ne peut le deviner. Ce défaut vient en partie de la mauvaiſe habitude où nous avons toujours été d'appeler nos perſonnages de tragédies, *Seigneurs*. C'eſt un nom que les Romains ne ſe donnèrent jamais. Les autres nations ſont en cela plus ſages que nous. *Shakeſpeare* et *Adiſſon* appellent *Céſar*, *Brutus*, *Caton*, par leurs noms propres.

VERS 27.

. . . . . Sylla, ni Marius,
N'ont jamais épargné le ſang de leurs vaincus.

On ne dit point mon vaincu, comme on dit mon eſclave, mon ennemi.

V. 31.

Tour à tour le carnage et les proſcriptions
Ont ſacrifié Rome à leurs diſſentions.

Le carnage qui a ſacrifié Rome aux diſſentions, quelle incorrection ! quelle impropriété ! et que ce défaut revient ſouvent !

V. 39.

Vous y renoncez donc, et n'êtes plus jaloux, *&c.*

Ce couplet du confident eſt beaucoup plus

beau que tout ce que dit le principal perſonnage. Ce n'eſt point un défaut qu'*Auſide* parle bien ; mais c'en eſt un grand que *Perpenna*, principal perſonnage, ne parle pas ſi bien que lui.

VERS 53.

. . . . Sertorius gouverne ces provinces,
Leur impoſe tribut, fait des lois à leurs princes.

Par un caprice de langue on dit faire la loi à quelqu'un, et non pas faire des lois à quelqu'un.

V. 73.

L'impérieuſe aigreur de l'âpre jalouſie. . .
Groſſit de jour en jour ſous une paſſion
Qui tyrannife encor plus que l'ambition.

Une aigreur s'envenime, devient plus cuiſante, ſe tourne en haine, en fureur, mais une aigreur qui groſſit ſous une paſſion, n'eſt pas tolérable.

V. 77.

J'adore Viriate.

Après avoir entendu les diſcours d'un conjuré romain qui doit aſſaſſiner ſon général ce jour même, on eſt bien étonné de lui entendre dire tout d'un coup, *j'adore Viriate*. Il n'y a que la malheureuſe habitude de voir toujours

des héros amoureux sur le théâtre comme dans les romans, qui ait pu faire supporter un si étrange contraste. Quand on représente un héros enivré de la passion furieuse et tragique de l'amour, il faut qu'il en parle d'abord. Son cœur est plein ; son secret doit échapper avec violence : il ne doit pas dire en passant, *j'adore*, le spectateur n'en croira rien. Vous parlez d'abord politique, et après vous parlez d'amour. Si on a dit : *non benè conveniunt, nec eàdem in sede morantur majestas et amor* : on en doit dire autant de l'amour et de la politique ; l'une fait tort à l'autre ; aussi ne s'intéresse-t-on point du tout à la passion prétendue de *Perpenna* pour la reine de Lusitanie.

VERS 85.

De son astre opposé telle est la violence,
Qu'il me vole par-tout, même sans qu'il y pense ;

Un astre, dans les anciens préjugés reçus, a de la puissance, de l'influence, de l'ascendant ; mais on n'a jamais attribué de la violence à un astre.

V. 92.

J'immolerai ma haine à mes désirs contens ;

Contens est de trop, et n'est là que pour la rime. C'est un défaut trop commun.

VERS 101.

Oui, mais de cette mort la ſuite m'embarraſſe.

M'embarraſſe, terme de comédie.

V. 103.

Ceux dont il a gagné la croyance et l'appui
Prendront-ils même joie à m'obéir qu'à lui ?

C'eſt bien pis. Par quelle fatalité, à meſure que la langue ſe poliſſait, *Corneille* mettait-il toujours plus de barbariſmes dans ſes vers ?

SCENE II.

V. 7.

. . . . . Ce qui me ſurprend,
C'eſt de voir que Pompée ait pris le nom de grand,
Pour faire encore au vôtre entière déférence.

Faire déférence eſt un ſoléciſme. On montre, on a de la déférence ; on ne fait point déférence comme on fait hommage.

V. 14.

. . . Nous forçons les ſiens de quitter la campagne.

Quitter la campagne eſt une de ces expreſſions triviales qui ne doivent jamais entrer dans le tragique. *Scarron* voulant obtenir le rappel de ſon père, conſeiller au parlement, exilé dans une petite terre, dit au cardinal de *Richelieu* :

Si vous avez fait quitter la campagne
Au roi tanné qui commande en Eſpagne ;
Mon père, hélas ! qui vous crie merci
La quittera ſi vous voulez auſſi.

VERS 26.

. . . . Au lieu d'attaquer il a peine à défendre ;

c'eſt un ſoléciſme ; il faut, *il a peine à ſe défendre.* Ce verbe n'eſt neutre que quand il ſignifie prohiber, empêcher ; je défends qu'on prenne les armes, je défends qu'on marche de ce côté, &c.

V. 33.

J'aurais cru qu'Ariſtie ici réfugiée,
Que, forcé par ce maître, il a répudiée,
Par un reſte d'amour l'attirât en ces lieux
Sous une autre couleur lui faire ſes adieux.

Cela n'eſt pas français, c'eſt un barbariſme de phraſe. On vient faire, on engage, on invite à faire, on attire quelqu'un dans une ville pour y faire ſes adieux : mais *attirer faire*, eſt un ſoléciſme intolérable. De plus, toutes ces expreſſions et ces tours ſont de la proſe trop négligée et trop embrouillée.

J'aurais cru qu'Ariſtie l'attirât, eſt un ſoléciſme : il faut l'*attirait*, à l'imparfait, parce que la choſe eſt poſitive : j'aurais cru que vous étiez amis, je ne ſavais pas que vous fuſſiez

amis ; je penſais que vous aviez été amis, j'eſpérais que vous feriez amis.

VERS 45.

C'eſt ainſi qu'elle parle, et m'offre l'aſſiſtance
De ce que Rome encore a de gens d'importance.

Gens d'importance, expreſſion populaire et triviale, que la proſe et la poëſie réprouvent également.

V. 49.

Leurs lettres en font foi qu'elle vient de me rendre.

Cela n'eſt pas français : il faut, *leurs lettres qu'elle vient de me rendre en font foi.* Toute cette converſation eſt d'un ſtyle trop familier, trop négligé.

V. 59.

J'aime ailleurs.

Un tel amour eſt ſi froid qu'il ne fallait pas en prononcer le nom. *J'aime ailleurs* eſt d'un jeune galant de comédie. Ce n'eſt pas là *Sertorius*.

Cette paſſion de l'amour eſt ſi différente de toutes les autres, qu'elle ne peut jamais occuper la ſeconde place ; il faut qu'elle ſoit tragique, ou qu'elle ne ſe montre pas. Elle eſt tout-à-fait étrangère dans cette ſcène où il ne s'agit que d'intérêt d'Etat ; mais on était ſi accoutumé

aux intrigues d'amour ſur le théâtre, que le vieux *Sertorius* même prononce ce mot qui ſied ſi mal dans ſa bouche. Il dit, *J'aime ailleurs*, comme s'il était abſolument néceſſaire à la tragédie que le héros aimât en un endroit ou en un autre. Ces mots *j'aime ailleurs* ſont du ſtyle de la comédie.

VERS 59.

. . . . . A mon âge il ſied ſi mal d'aimer.

A mon âge eſt encore comique; et *il ſied ſi mal d'aimer* l'eſt davantage. Il ſemble qu'on examine ici, comme dans Clélie, s'il ſied à un vieillard d'aimer ou de n'aimer pas. Ce n'eſt point ainſi que les héros de la tragédie doivent penſer et parler. Si vous voulez un modèle de ces vieux perſonnages auxquels on propoſe une jeune princeſſe par un intérêt de politique, prenez-le dans l'*Acomat* de l'admirable et ſage *Racine :*

Voudrais-tu qu'à mon âge
Je fiſſe de l'amour le vil apprentiſſage?
Qu'un cœur qu'ont endurci la fatigue et les ans
Suivît d'un vain plaiſir les conſeils imprudens?

C'eſt-là penſer et parler comme il faut. *Racine* dit toujours ce qu'il doit dire dans la poſition où il met ſes perſonnages, et le dit de la manière la plus noble, et à la fois la

plus ſimple, la plus élégante. *Corneille*, ſurtout dans ſes dernières pièces, débite trop ſouvent des penſées ou fauſſes, ou mal placées, ou exprimées en ſoléciſmes, ou en termes bas, pires que des ſoléciſmes; mais auſſi il étincelle de temps en temps de beautés ſublimes.

VERS 60.

Que je le cache même à qui m'a ſu charmer.

Sertorius que *Viriate* a ſu charmer! ce n'eſt pas là *Horace* ou *Curiace*.

v. 68.

Qu'ils réduiſent bientôt les deux peuples en un.

Mauvaiſe expreſſion. *En un* finiſſant un vers choque l'oreille, et réduire *deux en un* choque la langue.

v. 81.

Auprès d'un tel malheur, pour nous irréparable,
Ce qu'on promet pour l'autre eſt peu conſidérable.
Et ſous un faux eſpoir de nous mieux établir,
Ce renfort accepté pourrait nous affaiblir.

Obſervez comme ce ſtyle eſt confus, embarraſſé, négligé, comme il péche contre la langue. *Auprès d'un tel malheur irréparable pour nous, ce qu'on promet pour l'autre eſt peu conſidérable*: Quel eſt cet *autre*? c'eſt *Ariſtie*; mais il faut le deviner; et quel eſt ce *renfort*? eſt-ce

le *renfort* du mariage d'*Ariſtie*? Serait-il permis de s'exprimer ainſi en proſe? et quand une telle proſe eſt en rimes, en eſt-elle meilleure?

VERS 97.

Des plus nobles d'entre eux, et des plus grands courages,
N'avez-vous pas les fils dans Oſca pour otages?

On ne peut dire : vous avez pour otages les fils des plus *grands courages*. Que la malheureuſe néceſſité de rimer entraîne d'impropriétés, d'inutilités, de termes louches, de fautes contre la langue! mais qu'il eſt beau de vaincre tous ces obſtacles! et qu'on les ſurmonte rarement!

VERS 99.

. . . . . Leurs propres ſoldats,
Diſperſés dans nos rangs, ont fait tant de combats...

Expreſſion du peuple de province. *Faire des combats*, *faire une maladie*.

V. 105.

Je vois ce qu'on m'a dit, vous aimez Viriate;

Vers de comédie. Il ſemble que ce ſoit *Damis* ou *Eraſte* qui parle, et c'eſt le vieux *Sertorius*!

V. 108.

Dites que vous l'aimez, et je ne l'aime plus.

Si *Sertorius* a le ridicule d'aimer à ſon âge,

il ne doit pas céder tout d'un coup sa maîtresse ; s'il n'aime pas, il ne doit pas dire qu'il aime. Dans l'une et l'autre supposition, le vers est trop comique.

Voilà où conduit cette malheureuse coutume de vouloir toujours parler d'amour, de ne point traiter cette passion comme elle doit l'être. Comment a-t-on pu oublier que *Virgile* dans l'Enéide ne l'a peinte que funeste ? On ne peut trop redire que l'amour sur le théâtre doit être armé du poignard de *Melpomène*, ou être banni de la scène. Il est vrai que le *Mithridate* de *Racine* est amoureux aussi, et que de plus il a le ridicule d'être le rival de deux jeunes princes ses fils. *Mithridate* est au fond aussi fade, aussi héros de roman, aussi condamnable que *Sertorius ;* mais il s'exprime si noblement, il se reproche sa faiblesse en si beaux vers ; *Monime* est un personnage si décent, si aimable, si intéressant, qu'on est tenté d'excuser dans la tragédie de Mithridate l'impertinente coutume de ne fonder les tragédies françaises que sur une jalousie d'amour.

VERS 114.

Tous mes vœux sont déjà du côté d'Aristie ;
Et je l'épouserai, pourvu qu'en même jour
La reine se résolve à payer votre amour :

Voilà donc ce vieux *Sertorius* qui a deux

maîtreſſes, et qui en cède une à ſon lieutenant. Il forme une partie carrée de *Perpenna* avec *Viriate*, et d'*Ariſtie* avec *Sertorius*.

Et on a reproché à *Racine* d'avoir toujours traité l'amour ! mais qu'il l'a traité différemment !

VERS 117.

Car, quoi que vous diſiez, je dois craindre ſa haine,
Et fuirais à ce prix cette illuſtre romaine.

A ce prix n'eſt pas juſte ; la haine de *Viriate* n'eſt pas un prix. Il veut dire, je fuirais cette illuſtre romaine, ſi ſon hymen me privait des ſecours de *Viriate*.

V. *dernier*.

. . . Voyez cependant de quel air on m'écrit.

Cela eſt trop comique.

SCENE III.

Ce premier couplet d'*Ariſtie* n'a pas toute la netteté qui eſt abſolument néceſſaire au dialogue ; *l'un et l'autre qui ont ſa raiſon d'Etat contre ſa retraite ; Pompée qui veut ſe reſſaiſir par la violence*, &c.

D'un bien qu'il ne peut voir ailleurs ſans déplaiſir.

Ces phraſes n'ont pas l'élégance et le naturel

que les vers demandent. Mais le plus grand défaut, ce me ſemble, c'eſt qu'*Ariſtie* ne lie point une intrigue tragique; elle ne ſait ce qu'elle veut; elle eſt délaiſſée par ſon mari; elle eſt indéciſe; elle n'eſt ni aſſez animée par la vengeance, ni aſſez puiſſante pour ſe venger, ni aſſez touchée, ni aſſez héroïque.

VERS 5.

Mais vous pouvez, Seigneur, joindre à mes eſpérances,
Contre un péril nouveau, nouvelles aſſurances.

Ces phraſes barbares et le reſte du diſcours d'*Ariſtie* ne ſont pas aſſurément tragiques: mais ce qui eſt contre l'eſprit de la vraie tragédie, contre la décence auſſi-bien que contre la vérité de l'hiſtoire, c'eſt une femme de *Pompée* qui s'en va en Arragon pour prier un vieux ſoldat révolté de l'épouſer.

V. 28.

Mais s'il ſe dédiſait d'un outrage forcé....
J'aurais peine, Seigneur, à lui refuſer grâce.

Le mot de *dédire* ſemble petit et peu convenable. Peut-être *s'il ſe repentait*, ſerait mieux placé. On ne ſe dédit point d'un outrage.

V. 41.

Vous ravaleriez-vous juſques à la baſſeſſe...

dit plus.

VERS

VERS 45.

. . . . . Laiſſons pour les petites ames
Ce commerce rampant de ſoupirs et de flammes ;

L'abbé d'*Aubignac* condamne durement ce commerce rampant, et je crois qu'il a raiſon, mais le fond de l'idée eſt beau. *Ariſtie* et *Sertorius* s'expriment noblement ; et il ſerait à ſouhaiter qu'il y eût plus de force, plus de tragique dans le rôle de la femme de *Pompée*.

V. 49.

Uniſſons ma vengeance à votre politique,
Pour ſauver des abois toute la république.

On n'a jamais dû dire *ſauver des abois*, parce qu'*abois* ſignifie les derniers ſoupirs, et qu'on ne ſauve point d'un ſoupir ; on ſauve d'un péril, et on tire d'une extrémité ; on rappelle des portes de la mort ; on ne ſauve point des *abois*. Au reſte ce mot *abois* eſt pris des cris des chiens qui aboient autour d'un cerf forcé, avant de ſe jeter ſur lui.

V. 65.

Si votre hymen m'élève à la grandeur ſublime. . .

Grandeur ſublime n'eſt plus d'uſage. Ce terme, *ſublime*, ne s'emploie que pour exprimer les choſes qui élèvent l'ame ; une penſée ſublime, un diſcours ſublime. Cependant, pourquoi ne

pas appeler de ce nom tout ce qui eſt élevé? On doit, ce me ſemble, accorder à la poëſie plus de liberté qu'on ne lui en donne. C'eſt ſurtout aux bons auteurs qu'il appartient de reſſuſciter des termes abolis, en les plaçant avantageuſement. Mais auſſi remarquons que *rang ſublime* vaut bien mieux que *grandeur ſublime* : pourquoi ? c'eſt que *ſublime* joint avec *rang* eſt une épithète néceſſaire ; *ſublime* apprend que ce rang eſt élevé ; mais *ſublime* eſt inutile avec *grandeur*. Ne vous ſervez jamais d'épithètes, que quand elles ajouteront beaucoup à la choſe.

VERS 66.

Tandis qu'en l'eſclavage un autre hymen l'abyme.

Le mot d'*abyme* ne convient point à l'eſclavage. Pourquoi dit-on, *abymé dans la douleur*, *dans la triſteſſe*, &c. ? c'eſt qu'on y peut ajouter l'épithète de *profonde ;* mais un eſclavage n'eſt point profond. On ne ſaurait y être abymé. Il y a une infinité d'expreſſions louches, qui font peine au lecteur; on en ſent rarement la raiſon, on ne la cherche pas même ; mais il y en a toujours une, et ceux qui veulent ſe former le ſtyle doivent la chercher.

v. 69.

Tout mon bien eſt encor dedans l'incertitude.

Il ſemble que ſon bien conſiſte à être

incertaine. Quand on dit, *tout mon bien eſt dans l'eſpérance*, on entend que le bonheur conſiſte à eſpérer. L'auteur veut dire, *tout mon bien eſt incertain.*

VERS 72.

Tant que de cet eſpoir vous m'ayez répondu.

On ne répond point d'un eſpoir, on répond d'une perſonne, d'un événement. *Tant que* n'eſt pas ici français en ce ſens.

V. 78.

J'adore les grands noms que j'en ai pour otages,
Et vois que leur ſecours, nous rehauſſant le bras,
Aurait bientôt jeté la tyrannie à bas.

Des noms pour *otages*, des ſecours qui *rehauſſent le bras*, et qui jettent la tyrannie *à bas*, ſont des expreſſions trop impropres, trop triviales ; ce ſtyle eſt trop obſcur et négligé. Un ſecours qui rehauſſe le bras n'eſt ni élégant ni noble ; la tyrannie jetée à bas n'eſt pas meilleure. Voyez ſi jamais *Racine* a jeté la tyrannie à bas. Quoi dans une ſcène entre la femme de *Pompée* et un général romain, il n'y a pas quatre vers ſupérieurement écrits !

V. 85.

Si vous vouliez ma main par choix de ma perſonne,
Je vous dirais, Seigneur : Prenez, je vous la donne.

Il ſemble qu'*Ariſtie* ne doit point dire à

Sertorius, ſi vous m'aimiez, je vous épouſerais. Ce n'eſt point du tout ſon intention de faire des coquetteries à ce vieux général, elle ne veut que ſe venger de *Pompée*. Il eſt vrai que ces mariages politiques ne peuvent faire aucun effet au théâtre ; ce ſont des intrigues, mais non pas des intrigues tragiques. Le cœur veut être remué, et tout ce qui n'eſt que politique eſt plutôt fait pour être lu dans l'hiſtoire, que pour être repréſenté dans la tragédie.

Plus j'examine les pièces de *Corneille*, et plus je ſuis ſurpris qu'après le prodigieux ſuccès du Cid, il ait preſque toujours renoncé à émouvoir. Je ne peux m'empêcher de dire ici, que quand je pris la réſolution de commenter les tragédies de *Corneille*, un homme qui honore ſa haute naiſſance par les talens les plus diſtingués, m'écrivit, *vous prenez donc Tacite et Tite-Live pour des poëtes tragiques?* En effet Sertorius et toutes les pièces ſuivantes, ſont plutôt des dialogues ſur la politique et des penſées dans le goût et non dans le ſtyle de *Tacite*, que des pièces de théâtre ; il faut bien diſtinguer les intérêts d'Etat et les intérêts du cœur. Tout ce qui n'eſt point fait pour remuer fortement l'ame, n'eſt pas du genre de la tragédie : le plus grand défaut eſt d'être froid.

VERS 110.

Tu l'as fait un parjure, un méchant, un infame.

On ne doit jamais donner le nom d'infame à *Pompée*, et surtout *Aristie* qui l'aime encore, ne doit point le nommer ainsi.

V. 117.

Si votre amour trop prompt veut borner sa conquête,
Je vous le dis encor, ma main est toute prête.

L'amour de *Sertorius* n'est ni prompt ni lent ; car en effet il n'en a point du tout, quoiqu'il ait dit qu'il est amoureux, pour être au ton du théâtre. Il faut avouer que les anciens Romains auraient été bien étonnés d'entendre reprocher à *Sertorius* un amour trop prompt.

V. 123.

Elle veut un grand homme à recevoir sa foi.

Ce vers n'est pas français, c'est un barbarisme. On dit bien, il est homme à recevoir sa foi ; et encore ce n'est que dans le style familier. Il y a dans Polyeucte, *vous n'êtes pas homme à la violenter ;* mais *un grand homme à faire quelque chose* ne peut se dire. *Souvenez-vous qu'elle veut un grand homme* est beau, mais *un grand homme à recevoir une foi*, ne forme point un sens ; *vouloir à* est encore plus vicieux.

VERS 127.

. . . J'y vais préparer mon reſte de pouvoir.

On ne prépare point un pouvoir. Elle veut dire qu'elle va ſe préparer à regagner *Pompée*, ce qui n'eſt pas bien flatteur pour *Sertorius*.

V. 128.

Moi, je vais donner ordre à le bien recevoir.

C'eſt ainſi qu'on pourrait finir une ſcène de comédie. Rien n'eſt plus difficile que de terminer heureuſement une ſcène de politique.

V. 129.

Dieux, ſouffrez qu'à mon tour avec vous je m'explique.

On ne doit, ce me ſemble, s'adreſſer aux Dieux que dans le malheur ou dans la paſſion. C'eſt là qu'on peut dire, *nec Deus interſit niſi dignus ;* mais qu'il s'*explique* avec les Dieux comme avec quelqu'un à qui il parlerait d'affaires ! Le mot *s'expliquer* n'eſt pas le mot propre : et que dit-il aux Dieux? *que c'eſt un ſort cruel d'aimer par politique ; et que les intérêts de ce ſort cruel ſont des malheurs étranges, s'ils font donner la main quand le cœur eſt ailleurs.* C'eſt en effet la ſituation où *Sertorius* et *Ariſtie* ſe trouvent : mais on ne plaint nullement un vieux ſoldat dont le cœur eſt ailleurs. Il y a dans cet acte de beaux vers et de belles

penſées ; mais tout eſt affaibli par le peu d'intérêt qu'on prend à la prétendue paſſion du héros et aux offres que lui fait *Ariſtie*, et ſurtout par le mauvais ſtyle.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

VERS 3.

. . . L'exil d'Ariſtie, enveloppé d'ennuis,
Eſt prêt à l'emporter ſur tout ce que je ſuis.
En vain de mes regards l'ingénieux langage,
Pour découvrir mon cœur a tout mis en uſage.

Un exil qui eſt prêt à l'emporter ſur tout ce qu'eſt *Viriate*. Expreſſions un peu trop négligées et trop impropres. Une grande reine, une héroïne ne doit pas dire, ce me ſemble, qu'elle a employé l'*ingénieux langage de ſes regards*.

V. 8.

J'ai cru faire éclater l'orgueil d'un autre choix,

n'eſt pas une expreſſion propre ; ce choix n'eſt pas orgueilleux.

VERS 9.

Le seul pour qui je tâche à le rendre visible,
Ou n'ose en rien connaître, ou demeure insensible....

Est-ce son cœur? est-ce l'orgueil de son choix qu'elle tâche à rendre visible?

V. 11.

Et laisse à ma pudeur des sentimens confus,
Que l'amour propre obstine à douter du refus.

Il ne faut jamais parler de sa pudeur; mais il faut encore moins *laisser à sa pudeur des sentimens confus, que l'amour propre obstine à douter du refus*, parce que c'est un galimatias ridicule.

V. 13.

Epargne-m'en la honte, et prends soin de lui dire,
A ce héros si cher... Tu le connais, Thamire;
Car d'où pourrait mon trône attendre un ferme appui,
Et pour qui mépriser tous nos rois que pour lui?

Cet embarras, cette crainte de nommer celui qu'elle aime, pourraient convenir à une jeune personne timide et semblent peu faits pour une femme politique. Mais, *et pour qui mépriser tous nos rois que pour lui?* est un vers digne de *Corneille*. Il faudrait pour que ce vers fît son effet, qu'il fût pour un jeune héros aimable, et non pas pour un vieux soldat de fortune.

VERS

VERS 21.

Dis-lui... Mais j'aurais tort d'inſtruire ton adreſſe.

Peut-être le mot d'*adreſſe* eſt-il plus propre au comique qu'au tragique dans cette occaſion.

V. 25.

Il eſt aſſez nouveau qu'un homme de ſon âge
Ait des charmes ſi forts pour un jeune courage;
Et que d'un front ridé les replis jauniſſans
Trouvent l'heureux ſecret de captiver les ſens.

Diſcours de ſoubrette, ſans doute, plutôt que de la confidente d'une reine; mais diſcours qui rendent *Viriate* un perſonnage intolérable à quiconque a un peu de goût. Ces replis jauniſſans, et cette pudeur de *Viriate*, et ce héros ſi cher que *Thamire* connaît, font un étrange contraſte. Rien n'eſt plus indigne de la tragédie.

La réplique de *Viriate* me paraît admirable. Je ne voudrais pourtant pas qu'une reine parlât des *ſens*. *Racine*, qu'on regarde ſi mal à propos comme le premier qui ait parlé d'amour, mais qui eſt le ſeul qui en ait bien parlé, ne s'eſt jamais ſervi de ces mots *les ſens*. Voyez la première ſcène de Pulchérie.

V. 40.

Et quiconque peut tout eſt aimable en tout temps.

Ces ſentimens de *Viriate* ſont les ſeuls

qu'elle aurait dû exprimer. Il ne fallait pas les affaiblir par cette *pudeur* et *ce héros si cher*.

VERS 50.

Il faut, pour la braver, qu'elle nous prête un homme.

C'eſt dommage qu'un auſſi mauvais vers ſuive ce vers ſi beau :

Rome ſeule aujourd'hui peut réſiſter à Rome.

C'eſt preſque toujours la rime qui amène les vers faibles, inutiles et rampans avant ou après les beaux vers. On en a fait ſouvent la remarque. Cet inconvénient attaché à la rime, a fait naître plus d'une fois la propoſition de la bannir ; mais il eſt plus beau de vaincre une difficulté que de s'en défaire. La rime eſt néceſſaire à la poëſie françaiſe par la nature de notre langue, et eſt conſacrée à jamais par les ouvrages de nos grands hommes.

V. 51.

Et que ſon propre ſang, en faveur de ces lieux,
Balance les deſtins et partage les dieux.

Balance, &c. eſt un très-beau vers ; mais celui qui le précède eſt mauvais.

V. 53.

Depuis qu'elle a daigné protéger nos provinces,
Et de ſon amitié faire honneur à leurs princes.

Faire honneur de son amitié n'est pas le mot propre.

VERS 63.

Le grand Viriatus de qui je tiens le jour,
D'un sort plus favorable eut un pareil retour.

On dit bien en général *un retour du sort*, et encore mieux *un revers du sort*, mais non pas *un retour d'un sort favorable*, pour exprimer une disgrâce ; au contraire, un *retour d'un sort favorable* signifie une nouvelle faveur de la fortune après quelque disgrâce passagère.

V. 65.

Il défit trois préteurs, il gagna dix batailles,
Il repoussa l'assaut de plus de cent murailles.

Gagner des batailles, *repousser l'assaut de plus de cent murailles*. Voilà de ces vers communs et faibles qu'on doit soigneusement s'interdire. On voit trop que *murailles* n'est là que pour rimer à *batailles*.

V. 79.

Nos rois, sans ce héros, l'un de l'autre jaloux,
Du plus heureux sans cesse auraient rompu les coups, *&c.*

Rompre les coups du plus heureux ; avoir l'ombre d'une montagne pour se couvrir, *un bonheur qui décide des armes*, tout cela est impropre, irrégulier, obscur.

VERS 95.

Sa mort me laiſſera, pour ma protection,
La ſplendeur de ſon ombre et l'éclat de ſon nom.

Ces figures outrées ne réuſſiſſent plus. Le mot d'*ombre* eſt trop le contraire de *ſplendeur*; il n'eſt pas permis non plus à une femme telle que *Viriate* de dire que l'ombre d'un général mort protégera plus l'Eſpagne que ne feraient cent rois. Ces exagérations ne feraient pas même tolérées dans une ode. Le vrai doit régner par-tout, et ſurtout dans la tragédie. La ſplendeur d'une ombre a quelque choſe de ſi contradictoire, que cette expreſſion dégénère en pure plaiſanterie.

SCENE II.

V. 1.

. . . . . Que direz-vous, Madame,
Du deſſein téméraire où s'échappe mon ame?

Une ame ne s'échappe point à un deſſein.

V. 23.

Pour qui de tous ces rois êtes-vous ſans ſoupçon?

C'eſt un barbariſme de phraſe. On ſoupçonne quelqu'un, on a des ſoupçons, on jette des ſoupçons ſur lui, on n'a pas des ſoupçons pour quelqu'un, comme on a de l'eſtime, de

l'amitié, de la haine pour quelqu'un. Il eſt vraiſemblable que c'eſt une faute ancienne des imprimeurs, et qu'on doit lire : *ſur qui de tous ces rois êtes-vous ſans ſoupçon ?*

VERS 34.

Digne d'être avoué de l'ancienne Rome,
Il en a la naiſſance, il en a le grand nom.

Cette phraſe ſignifie il a la naiſſance de Rome, il a le grand cœur de Rome. On ſent bien que l'auteur veut dire, il eſt né romain, il a la valeur d'un romain ; mais il ne ſuffit pas qu'on puiſſe l'entendre, il faut qu'on ne puiſſe pas l'entendre autrement.

v. 38.

Libéral, intrépide, affable, magnanime ;
Enfin, c'eſt Perpenna ſur qui vous emportez... —
J'attendais votre nom après ces qualités.
Les éloges brillans que vous daignez y joindre
Ne me permettaient pas d'eſpérer rien de moindre ;...
Si vos Romains ainſi choiſiſſent des maîtreſſes,
A vos derniers tribuns il faudra des princeſſes. —
Madame... — Parlons net ſur ce choix d'un époux.

Cette réponſe eſt fort belle, elle doit toujours faire un grand effet. Les vers ſuivans ſemblent l'affaiblir. *Parlons net*, ſent un peu trop le dialogue de comédie ; et le mot de

maîtreſſe n'a jamais été employé par *Racine* dans ſes bonnes pièces.

VERS 50.

. . . Un pareil amour fied bien à mes pareilles.

Un amour qui fied bien, ou qui fied mal, ne peut ſe dire. Il ſemble qu'on parle d'un ajuſtement. On doit éviter le mot de *mes pareilles*, il eſt plus bourgeois que noble.

v. 53.

Je le dis donc tout haut afin que l'on m'entende.

Viriate n'élève pas ici la voix; elle parle devant ſa confidente qui connaît ſes ſentimens : ainſi ce vers n'eſt qu'un vers de comédie qui ne devait pas avoir place dans une ſcène noble.

v. 57.

Mais ſi de leur puiſſance ils vous laiſſent l'arbitre,
Leur faibleſſe du moins en conſerve le titre.

Etre *arbitre des rois* ſe dit très-bien; parce qu'en effet des rois peuvent choiſir ou recevoir un arbitre. On eſt l'arbitre des lois, parce que ſouvent les lois ſont oppoſées l'une à l'autre; l'arbitre des Etats qui ont des prétentions, mais non pas l'arbitre de la puiſſance, encore moins a-t-on le titre de ſa puiſſance.

VERS 59.

Ainſi ce noble orgueil qui vous préfère à tous,
En préfère le moindre à tout autre qu'à vous.

Elle veut dire *préfère le moindre* des rois à tout autre romain que vous.

v. 61.

Car enfin, pour remplir l'honneur de ma naiſſance....

On ſoutient l'honneur de ſa naiſſance, on remplit les devoirs de ſa naiſſance, mais on ne remplit point un honneur. Encore une fois rien n'eſt ſi rare que le mot propre.

v. 62.

Il me faudrait un roi de titre et de puiſſance.

On dit bien, *un roi de nom*: par exemple, *Jacques II* fut roi de nom, et *Guillaume* reſta roi en effet; mais on ne dit point *roi de titre*: on dit encore moins *roi de puiſſance*; cela n'eſt pas français. Toutes ces expreſſions ſont des barbariſmes de phraſe; mais le ſens eſt fort beau, et tous les ſentimens de *Viriate* ont de la dignité. Je penſe *m'en devoir ou le pouvoir ſans nom ou le nom ſans pouvoir*. Voilà de ces jeux de mots qu'il faut ſoigneuſement éviter: et ſi on ſe permet cette licence, il faut du moins s'exprimer avec netteté et correctement. Se devoir le pouvoir d'un roi ſans nom eſt un barbariſme et une conſtruction très-vicieuſe.

VERS 65.

J'adore ce grand cœur qui rend ce qu'il doit rendre
Aux illuſtres aïeux dont on me voit deſcendre.

Cette expreſſion ne paraît pas juſte ; on ne voit deſcendre perſonne de ſes aïeux. *Racine* dit dans Iphigénie :

Le ſang de ces héros dont tu me fais deſcendre.

Mais non pas, *le ſang dont on me voit deſcendre.*

V. 71.

Perpenna, parmi nous, eſt le ſeul dont le ſang
Ne mêlerait point d'ombre à la ſplendeur du rang.

Qu'eſt-ce qu'un ſang qui ne mêlerait point d'ombre à une ſplendeur ? On ne peut trop redire que toute métaphore doit être juſte et faire une image vraie.

V. 75.

Je n'oſe m'éblouir d'un peu de nom fameux. . .

Le mot de *peu* ne convient point à un nom ; un peu de gloire, un peu de renommée, de réputation, de puiſſance, ſe dit dans toutes les langues, et *un peu de nom*, dans aucune. Il y a une grammaire commune à toutes les nations, qui ne permet pas que les adverbes de quantité ſe joignent à des choſes qui n'ont pas de quantité. On peut avoir plus ou moins

de gloire ou de puiſſance, mais non pas plus ou moins de nom.

VERS 76.

Juſqu'à déshonorer le trône par mes vœux.

Il eſt étrange que *Corneille* faſſe parler ainſi un romain, après avoir dit ailleurs, *pour être plus qu'un roi tu te crois quelque choſe*, et après avoir répété ſi ſouvent cette exagération prodigieuſe, qu'il n'y a point de bourgeois de Rome qui ne ſoit au-deſſus de tous les rois. Ces manières ſi différentes d'enviſager la même choſe, font bien voir que l'archevêque *Fénélon* et le marquis de *Vauvenargues* avaient raiſon de dire que *Corneille* atteignit rarement le véritable but de la tragédie, et que trop ſouvent au lieu d'émouvoir, il exagérait ou il diſſertait.

V. 78.

Je ne veux que le nom de votre créature.

Créature, ce mot dans notre langue n'eſt employé que pour les ſubalternes qui doivent leur fortune à leurs patrons, et ſemble ne pas convenir à *Sertorius*.

V. 79.

Un ſi glorieux titre a de quoi me ravir;

Ce titre n'eſt point *glorieux*; il n'a point de *quoi ravir*. Ce mot *ravir* eſt trop familier.

VERS 80.

Il m'a fait triompher en voulant vous ſervir.

Par la conſtruction de la phraſe, c'eſt le glorieux titre qui a voulu ſervir *Viriate*.

v. 81.

Et malgré tout le peu que le ciel m'a fait naître.

Tout le peu eſt une contradiction dans les termes ; les mots de *peu* et de *tout* s'excluent l'un l'autre.

v. 85.

Accordez le reſpect que mon trône vous donne,
Avec cet attentat ſur ma propre perſonne.

On ne donne point du reſpect ; on l'impoſe, on l'imprime, on l'inſpire, &c.

v. 101.

Ainſi pour eſtimer chacun à ſa manière, ...

eſt trop familier, et *ſa manière pour eſtimer* eſt auſſi bas que peu français.

v. 102.

Au ſang d'un eſpagnol je ferais grâce entière.

ne dit point ce qu'elle veut dire ; elle entend que ce ſerait faire une grâce à un eſpagnol que de l'épouſer. *Faire grâce entière*, c'eſt ne point pardonner à demi.

VERS 105.

Mais si vous haïssez comme eux le nom de reine,
Regardez-moi, Seigneur, comme dame romaine.

Elle ne doit point dire à *Sertorius* qu'il peut haïr le trône, après que *Sertorius* lui a dit qu'il déshonorerait le trône, s'il osait aspirer à elle. Tous ces raisonnemens sur le trône semblent trop se contredire ; tantôt le trône de *Viriate* dépend de *Sertorius*, tantôt *Sertorius* est au-dessous du trône, tantôt il hait le trône, tantôt *Viriate* veut faire respecter son trône ; mais quand même il y aurait de la justesse dans ces dissertations, il y aurait toujours trop de froideur. Presque tous ces raisonnemens sont faux : ils auraient besoin du style le plus élégant et le plus noble pour être tolérés ; mais malheureusement le style est guindé, obscur, souvent bas, et hérissé de solécismes et de barbarismes.

V. 123.

Je trahirais, Madame, et vous et vos Etats,
De voir un tel secours et ne l'accepter pas.

Je trahirais de est un solécisme.

V. 127.

Et qu'un destin jaloux de nos communs desseins,
Jetât ce grand dépôt en de mauvaises mains.

On ne jette point un dépôt, c'eſt un barbariſme; il faut, *ne mît ce grand dépôt.*

VERS 137.

Après que ma couronne a garanti vos têtes,
Ne mérité-je point de part en vos conquêtes?

Que veut dire une couronne qui garantit des têtes? Il fallait au moins dire de quoi elle les garantit; on garantit un traité, une poſſeſſion, un héritage : mais une couronne ne garantit point une tête.

V. 154.

Il en eſt bien payé d'avoir ſauvé ſa vie.

C'eſt un barbariſme et un contre-ſens. On eſt payé en recevant une récompenſe, on eſt payé par une récompenſe; mais on n'eſt point payé de recevoir une récompenſe; il fallait, *il fut aſſez payé*, *vous ſauvâtes ſa vie*, ou quelque choſe de ſemblable.

V. 161.

Quand nous ſommes aux bords d'une pleine victoire;
Quel beſoin avons-nous d'en partager la gloire?

La victoire n'a point de bords; on touche à la victoire, on eſt près de la remporter, de la ſaiſir, mais on n'eſt point à ſes bords. Cela ne peut ſe dire dans aucune langue, parce

que dans toutes les langues, les métaphores doivent être justes.

VERS 169.

L'espoir le mieux fondé n'a jamais trop de forces.

On ne peut dire *les forces d'un espoir*; aucune langue ne peut admettre ce mot, parce que les forces ne peuvent pas être dans un espoir. C'est un barbarisme.

V. 170.

Le plus heureux destin surprend par les divorces,

Un destin n'a point de divorces, il a des vicissitudes, des changemens, des revers; et alors ce n'est pas l'heureux destin qui surprend. Cette expression est un barbarisme.

V. 171.

Du trop de confiance il aime à se venger.

Ce destin qui aime à se venger, est une idée poëtique qui n'a rien de vrai. Pourquoi aimerait-il à se venger de la confiance qu'on a en lui? Est-ce ainsi que doit raisonner un grand capitaine, un homme d'Etat?

V. 173.

Devons-nous exposer à tant d'incertitude
L'esclavage de Rome et notre servitude?

Ce n'est point l'esclavage qu'on expose ici

à l'incertitude des événemens ; au contraire, c'eſt la liberté de Rome et celle de l'Eſpagne, pour laquelle *Sertorius* et *Viriate* combattent, et qu'on expoſerait.

VERS 189.

Faites, faites entrer ce héros d'importance ;

eſt un peu trop comique. L'auteur a déjà dit *des gens d'importance :* il n'eſt pas permis d'écrire d'un ſtyle ſi trivial, ſurtout après avoir écrit de ſi belles choſes.

V. 191.

Et ſi vous le craignez, craignez autant du moins
Un long et vain regret d'avoir prêté vos ſoins.

Il faudrait achever la phraſe. *Prêter vos ſoins* n'a pas un ſens complet ; on doit dire à qui on les a prêtés. De plus, on ne prête point de ſoins, on ne prête que les choſes qu'on peut retirer. Quand les ſoins ſont une fois donnés, on peut en refuſer de nouveaux. Il n'en eſt pas de même du mot *appui*, *ſecours ;* on prête ſon *appui*, ſon *ſecours*, ſon *bras*, ſon *armée*, &c. parce qu'on peut les retirer, les reprendre. Ce ſtyle eſt très-vicieux.

V. 196.

Je parle pour un autre, et toutefois, hélas !
Si vous ſaviez... — Seigneur, que faut-il que je ſache ?

Cet *hélas* dans la bouche de *Sertorius* eſt trop déplacé ; il ne convient ni à ſon caractère, ni à ſon âge, ni à la ſcène politique et raiſonnée qui vient de ſe paſſer entre *Viriate* et lui.

VERS 199.

Ce ſoupir redoublé. . . — N'achevez point, allez.

Ce *ſoupir redoublé* achève de dégrader *Sertorius*.

Qu'Achille aime autrement que Tircis et Philène !

Un vieux capitaine romain qui fait remarquer ſes ſoupirs à ſa maîtreſſe, eſt au-deſſous de *Tircis* ; car *Tircis* ſoupirera ſans le dire, et ce ſera ſa maîtreſſe qui s'en apercevra.

Qu'un amant paſſionné ſoit attendri, ému, troublé, qu'il ſoupire ; mais qu'il ne diſe pas, voyez comme je ſuis attendri, comme je ſuis ému, comme je ſuis touché, comme je ſoupire. Cette puſillanimité dans laquelle *Corneille* fait tomber *Sertorius* et *Viriate*, eſt une preuve bien manifeſte de ce que nous avons dit tant de fois, que l'amour s'était emparé du théâtre, très-long-temps avant *Racine* ; qu'il n'y avait aucune pièce où cette paſſion n'entrât, et c'était preſque toujours mal à propos. Encore une fois, l'amour n'a jamais bien été traité que dans les ſcènes du Cid, imitées de

Guilain de Caſtro, juſqu'à l'Andromaque de *Racine*; je dis juſqu'à l'Andromaque, car dans la Thébaïde et dans Alexandre on ſent que *Racine* ſuit la mauvaiſe route que *Corneille* avait tracée; c'eſt l'unique raiſon peut-être pour laquelle ces deux pièces n'intéreſſent point du tout.

SCENE III.

VERS 1.

Sa dureté m'étonne, et je ne puis, Madame. . . —

Il eſt aſſez difficile de comprendre comment *Thamire* peut parler de dureté après ces hélas et ces ſoupirs.

V. 2.

L'apparence t'abuſe, il m'aime au fond de l'ame.

Rien n'eſt aſſurément moins tragique qu'une femme qui dit qu'un homme l'aime. C'eſt de la comédie froide.

V. 3.

Quoi, quand pour un rival il s'obſtine au refus, . . .

Quoi quand forme une cacophonie déſagréable.

V. 4.

Il veut que je l'amuſe, et ne veut rien de plus.

Viriate dans cet hémiſtiche comique, ne dit point

point ce qu'elle doit dire. Sa vanité lui persuade qu'elle eſt aimée, et que *Sertorius* ſacrifie ſon amour à l'amitié. Ce n'eſt pas là un amuſement. Il faut convenir que rien n'eſt plus éloigné du caractère de la tragédie.

SCENE IV.

VERS 1.

Vous m'aimez, Perpenna, Sertorius le dit,
Je crois ſur ſa parole, et lui dois tout crédit.

Il fallait dire, *je le crois*. *Corneille* a bien employé le mot *je crois* ſans régime dans Polyeucte, *je vois*, *je ſais*, *je crois*, *je ſuis déſabuſée*; mais c'eſt dans un autre ſens. *Polyeucte* veut dire *j'ai la foi*; mais *Viriate* n'a point la foi.

Et lui dois tout crédit, ce terme eſt impropre et n'eſt pas noble. *Crédit* ne ſignifie point *confiance*. *Racine* s'eſt ſervi plus noblement de ce mot dans un autre ſens, quand il fait dire à *Agrippine* :

Je vois mes honneurs croître, et tomber mon crédit.

Crédit alors ſignifie *autorité*, *puiſſance*, *conſidération*.

v. 5.

A quel titre lui plaire, et par quel charme un jour
Obliger ſa couronne à payer votre amour?

On n'oblige point une couronne à payer et payer un amour !

VERS 10.

Eh bien, qu'êtes-vous prêt de lui ſacrifier ? —
Tous mes ſoins, tout mon ſang, mon courage, ma vie.

On peut ſacrifier ſon ſang et ſa vie, ce qui eſt la même choſe. Mais ſacrifier ſon courage ! qu'eſt-ce que cela veut dire ? on emploie ſon courage, ſes ſoins ; on ſacrifie ſa vie.

V. 12.

Pourriez-vous la ſervir dans une jalouſie ?
Ah ! Madame. — A ce mot en vain le cœur vous bat...
J'ai de l'ambition, et mon orgueil de Reine
Ne peut voir ſans chagrin une autre ſouveraine,
Qui ſur mon propre trône à mes yeux s'élevant,
Juſque dans mes Etats prenne le pas devant.

Dans une jalouſie, *le cœur vous bat*; *un orgueil de reine* ; ce n'eſt pas là le ſtyle noble ; et cette idée de ſe *faire ſervir dans une jalouſie*, eſt non-ſeulement du comique, mais du comique inſipide. Ce n'eſt pas là le *phobos kai eleos*, la terreur et la pitié. Voilà une plaiſante intrigue tragique que de ſavoir qui de deux femmes paſſera la première à une porte.

Prenne le pas devant ne ſe dit plus et préſente

une petite idée. Voilà de ces choſes qu'il faut ennoblir par l'expreſſion. *Racine* dit :

Je ceignis la tiare, et marchai ſon égal.

Prendre le pas devant eſt une mauvaiſe façon de parler qui n'eſt pas pardonnable aux gazettes.

VERS 25.

. . . . . L'offre qu'elle fait
Ou que l'on fait pour elle en aſſure l'effet.

Il faut éviter ces expreſſions proſaïques et négligées. Celle-ci n'eſt ni noble, ni exacte. Une offre n'aſſure point un effet; une offre eſt acceptée ou dédaignée. Le mot d'*effet* ne s'applique qu'aux deſſeins et aux cauſes, aux menaces, aux prières.

V. 34.

Un autre hymen vous met dans le même embarras.

Perpenna n'a aucune raiſon de parler d'un autre hymen de *Sertorius*, puiſqu'il n'en eſt point queſtion dans la pièce : et quel ſtyle de comédie ! *un hymen qui met dans l'embarras.*

V. 41.

Voulez-vous me ſervir ? — Si je le veux ? J'y cours,
Madame, et meurs déjà d'y conſacrer mes jours.

Il fallait, *et je meurs*; mais cette façon de

parler eſt du ſtyle de la comédie ; encore ne dit-on pas même, *je meurs d'aller*, *je meurs de ſervir*, mais *je meurs d'envie d'aller*, *de ſervir* ; et cela ne ſe dit que dans la converſation familière.

SCENE V.

VERS 3.

Il fait auprès de vous l'officieux rival.

Encore une fois ſtyle de comédie.

V. 5.

A lui rendre ſervice elle m'ouvre une voie
Que tout mon cœur embraſſe avec excès de joie.

Embraſſer avec excès de joie une voie à rendre ſervice, on ne peut écrire avec plus d'impropriété. C'eſt un amas de barbariſmes.

V. 9.

. . . Rompant le cours d'une flamme nouvelle,
Vous forcez ce rival à retourner vers elle.

Rompre le cours d'une flamme, autre barbariſme.

V. 19.

. . . . . Allons le recevoir,
Puiſque Sertorius m'impoſe ce devoir.

Dans cette ſcène *Perpenna* paraît généreux ; il n'eſt plus queſtion de l'aſſaſſinat de *Sertorius*,

qui fait le sujet du drame. C'eſt d'ordinaire un grand défaut dans une pièce, ſoit tragique, ſoit comique, qu'un perſonnage paraiſſe, ſans rappeler les premiers ſentimens et les premiers deſſeins qu'il a d'abord annoncés; c'eſt rompre l'unité de deſſein qui doit régner dans tout l'ouvrage.

Nous ſommes entrés dans preſque tous les détails de ces deux premiers actes, pour montrer aux commençans combien il eſt difficile de bien écrire en vers, pour éviter le reproche qu'on nous a fait de n'en avoir pas aſſez dit, et pour répondre au reproche ridicule que quelques gens de parti, très-mal inſtruits, nous ont fait d'en avoir trop dit. Nous ne pouvons aſſez répéter que nous cherchons uniquement la vérité, et qu'aucune cabale ne nous a jamais intimidés.

Nous reprenons quatre fois plus de fautes dans cette édition que dans les précédentes, parce que des gens qui ne ſavent pas le français, ont eu le ridicule d'imprimer qu'il ne fallait pas s'apercevoir de ces fautes.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

CETTE ſcène, ou plutôt la ſeconde, dont celle-ci n'eſt que le commencement, fit le ſuccès de Sertorius, et elle aura toujours une grande réputation. S'il y a quelques défauts dans le ſtyle, ces défauts n'ôtent rien à la nobleſſe des ſentimens, à la politique, aux bienſéances de toute eſpèce, qui font un chef-d'œuvre de cette converſation. Elle n'eſt pas tragique, j'en conviens; elle n'eſt que politique. La pièce de Sertorius n'a rien de la chaleur et du pathétique de la vraie tragédie, comme *Corneille* l'avoue dans ſon Examen; mais cette ſcène de *Sertorius* et de *Pompée*, priſe à part, eſt un grand modèle.

Il n'y a, je crois, que deux autres exemples ſur le théâtre de ces conférences entre de grands hommes, qui méritent d'être remarquées. La première, dans Shakeſpeare entre *Caſſius* et *Brutus*; elle eſt dans un goût un peu différent de celui de *Corneille*. *Brutus* reproche à *Caſſius that he hath an itching palm*: ce qui ſignifie préciſément que *Caſſius* ſe fait graiſſer la patte. *Caſſius* répond qu'il aimerait mieux

être un chien et aboyer à la lune, que de se faire donner des pots de vin. Il y a d'ailleurs des choses vives et animées, mais ce ton de la halle n'est pas tout-à-fait celui de la scène tragique; ce n'est pas celui du sage *Addisson*.

La seconde conférence est dans l'Alexandre de *Racine*, entre *Porus*, *Ephestion* et *Taxile*. Si *Ephestion* était un personnage principal, et si la tragédie était intéressante, cette conférence pourrait encore plaire beaucoup au théâtre, même après celle de *Sertorius* et de *Pompée*. Le mal est que ces scènes ne sont pas absolument nécessaires à la pièce. *Sertorius* même dit au quatrième acte :

. . . . Quel bruit fait par la ville
De Pompée et de moi l'entrevue inutile ?

Ces scènes donnent rarement au spectateur d'autre plaisir que celui de voir de grands hommes conférer ensemble.

VERS 1.

Seigneur, qui des mortels eût jamais osé croire
Que la trève à tel point dût rehausser ma gloire ?

Certainement *Sertorius* n'a jamais dit à *Pompée*, *quel homme aurait jamais osé croire que ma gloire pût être augmentée?* On ne parle point ainsi de soi-même; la bienséance n'est pas observée dans les expressions; le fond de la pensée est

que la visite de *Pompée* est le plus grand honneur qu'il ait jamais reçu ; mais il ne doit pas commencer par parler de sa gloire, et par dire que jamais mortel n'eût osé croire que cette gloire pût augmenter, ces vers peuvent paraître une fanfaronade plus qu'un compliment. Il eût été plus court, plus naturel, plus décent de supprimer ces vers, et de dire avec une noble simplicité, *Seigneur, je doute encore si ma vue est trompée*, &c.

VERS 3.

Qu'un nom à qui la guerre a fait trop applaudir
Dans l'ombre de la paix trouvât à s'agrandir ?

Comment est-ce qu'un nom trouve quelque chose? *Sertorius* veut dire qu'il n'a jamais reçu tant d'honneurs ; mais un nom ne s'agrandit pas ; et il ne fallait pas qu'il commençât une conversation polie et modeste, par dire que la guerre a fait applaudir à son nom. Ce n'est pas au nom qu'on applaudit, c'est à la personne, aux actions.

V. 9.

. . . . . Faites qu'on se retire.

Pompée ne doit pas demander qu'on se retire, pour pouvoir dire en liberté à *Sertorius* qu'il l'estime. On peut faire un compliment en public, et faire ensuite retirer les assistans. Cela même eût fait un bon effet au théâtre.

SCENE

SCENE II.

VERS 1.

L'inimitié qui règne entre nos deux partis
N'y rend pas de l'honneur tous les droits amortis.
Comme le vrai mérite a ſes prérogatives
Qui prennent le deſſus des haines les plus vives,
L'eſtime et le reſpect ſont de juſtes tributs
Qu'aux plus fiers ennemis arrachent les vertus.

Cet *amortiſſement des droits*, ces *prérogatives du vrai mérite*, gâtent un peu ce commencement du diſcours de *Pompée*. *Prérogatives* n'eſt pas le mot propre ; et des *prérogatives qui prennent le deſſus des haines !* rien n'eſt moins élégant. Quand même ces deux vers ſeraient bons, ils pécheraient en ce qu'ils ſont inutiles ; ils affaibliraient ces deux beaux vers ſi nobles et ſi ſimples :

L'eſtime et le reſpect ſont les juſtes tributs
Qu'aux cœurs même ennemis arrachent les vertus.

Rien de trop, voilà la grande règle.

V. 3.

Comme le vrai mérite a ſes prérogatives, *&c.*

Cette phraſe, ce *comme*, ne conviennent pas à *Pompée*. Cela ſent trop ſon rhéteur. Ce tour

eſt trop apprêté, cette expreſſion trop proſaïque. Le défaut eſt petit; mais il faut remarquer tout dans un dialogue auſſi important que celui de *Pompée* et de *Sertorius*.

VERS 7.

Et c'eſt ce que vient rendre à la haute vaillance,
Dont je ne fais ici que trop d'expérience,
L'ardeur de voir de près un ſi fameux héros.

Ce *rendre* ſe rapporte à *tribut*; mais on ne rend point un tribut, on rend juſtice, on rend hommage, on paye un tribut.

V. 10.

Sans lui voir en la main piques, ni javelots;

Il ſerait à déſirer que *Corneille* eût tourné autrement ce vers. *Voir piques* n'eſt pas français.

V. 11.

Et le front déſarmé de ce regard terrible,
Qui dans nos eſcadrons guide un bras invincible.

Le front déſarmé ſe rapporte à *ſans voir*, de ſorte que la véritable conſtruction eſt, *ſans lui voir le front déſarmé*; ce qui eſt préciſément le contraire de ce qu'il entend. Il reſte à ſavoir ſi un général doit parler à un autre général de ſon regard terrible.

VERS 15.

. . . Ce franc aveu fied bien aux grands courages.

C'eſt ce qu'on doit dire de *Pompée*, mais c'eſt ce que *Pompée* ne doit pas dire de lui : c'eſt une parenthèſe du poëte. Jamais un général d'armée ne ſe vante ainſi, et ne s'appelle *grand courage*. Il ne faut jamais faire parler les hommes autrement qu'ils ne parleraient eux-mêmes. C'eſt une règle générale qu'on ne peut trop répéter.

V. 16.

J'apprends plus contre vous par mes déſavantages
Que les plus beaux ſuccès qu'ailleurs j'aye emportés
Ne m'ont encore appris par mes proſpérités.

On emporte une place, on remporte un avantage, on a un ſuccès, on n'emporte point un ſuccès. C'eſt un barbariſme.

V. 19.

Je vois ce qu'il faut faire à voir ce que vous faites.

Je vois à voir, répétition qu'il faut éviter.

V. 34.

Souffrez que je réponde à vos civilités.

Il eût été mieux que *Sertorius* eût répondu aux civilités de *Pompée* ſans le dire ; cela donne à ſon diſcours un air apprêté et contraint. Il

annonce qu'il veut faire un compliment. Un tel compliment doit être sans appareil, afin qu'il paraisse plus naturel et plus vrai. On n'a pas besoin de faire retirer les assistans pour faire un compliment.

VERS 35.

Vous ne me donnez rien par cette haute estime
Que vous n'ayez déjà dans le degré sublime.

Degré sublime, expression faible et impropre employée pour la rime.

V. 41.

Si, dans l'occasion, je ménage un peu mieux
L'assiette du pays et la faveur des lieux, *&c.*

Je ne peux m'empêcher de remarquer ici, qu'on trouve dans plusieurs livres, et surtout dans l'Histoire du théâtre, que le vicomte de *Turenne* à la représentation de Sertorius s'écria: *où donc Corneille a-t-il pu apprendre l'art de la guerre?* Ce conte est ridicule. *Corneille* eût très-mal fait d'entrer dans les détails de cet art; il fait dire en général à *Sertorius* ce que ce romain devait peut-être se passer de dire, qu'il sait mieux se prévaloir du terrain que *Pompée*. Il n'y a pas là de quoi étonner un *Turenne*. Les généraux de *Charles-Quint* et de *François I* pouvaient en effet s'étonner que *Machiavel*,

ſecrétaire de Florence, donnât des règles excellentes de tactique, et enſeignât à diſpoſer les bataillons comme on les range aujourd'hui; c'eſt alors qu'on pouvait dire, où *Machiavel* a-t-il appris l'art de la guerre? Mais ſi le vicomte de *Turenne* en avait dit autant ſur un ou deux vers de *Corneille* qui n'enſeignent point la tactique, et qui ne doivent point l'enſeigner, il aurait dit une puérilité dont il était incapable.

On pouvait plus juſtement dire que *Corneille* parlait ſupérieurement de politique. La preuve en eſt dans ces vers: *Lorſque deux factions diviſent un empire*, &c. Elle eſt encore plus dans Cinna. Nous ſommes inondés depuis peu, de livres ſur le gouvernement. Des hommes obſcurs, incapables de ſe gouverner eux-mêmes, et ne connaiſſant ni le monde, ni la cour, ni les affaires, ſe ſont aviſés d'inſtruire les rois et les miniſtres, et même de les injurier. Y a-t-il un ſeul de ces livres, je n'en excepte pas un, qui approche de loin de la délibération d'*Auguſte* dans Cinna, et de la converſation de *Sertorius* et de *Pompée*? C'eſt là que *Corneille* eſt bien grand; et la comparaiſon qu'on peut faire de ces morceaux avec tous nos fatras de proſe ſur la politique, le rend plus grand encore, et eſt le plus bel éloge de la poëſie.

VERS 57.

Et ſur les bords du Tibre, une pique à la main,
Lui demander raiſon pour le peuple romain.

On ſe ſervait encore de piques en France, lorſqu'on repréſenta Sertorius, et cette expreſſion était plus noble qu'aujourd'hui.

V. 59.

De ſi hautes leçons, Seigneur, ſont difficiles,
Et pourraient vous donner quelques ſoins inutiles,
Si vous feſiez deſſein de me les expliquer
Juſqu'à m'avoir appris à les bien pratiquer.

Le dernier vers n'a pas un ſens net. On ne ſait ſi l'intention de l'auteur eſt, ſi vous vouliez m'expliquer mes leçons, juſqu'à ce que vous m'appriſſiez à les mettre en pratique. Mais *faire deſſein de les expliquer juſqu'à m'avoir appris*, eſt un contre-ſens en toute langue. *Faire deſſein* eſt un barbariſme.

V. 75.

Eſt-ce être tout romain qu'être chef d'une guerre
Qui veut tenir aux fers les maîtres de la terre ?

On eſt chef de parti, on n'eſt pas chef d'une guerre. Le mot eſt trop impropre.

V. 79.

C'eſt vous qui ſous le joug traînez des cœurs ſi braves.

Traîner des cœurs peut ſe dire. *Racine* a dit,

Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après ſoi.

Mais cet *après ſoi* ou *après lui* eſt abſolument néceſſaire.

Entraînant après lui tous les cœurs des ſoldats.

VERS 89.

Mais vous jugez, Seigneur, de l'ame par le bras,
Et ſouvent l'un paraît ce que l'autre n'eſt pas.

Ces expreſſions ſont trop négligées ; et comment un bras peut-il paraître différent d'une ame? La plupart des fautes de langage ſont au fond des défauts de juſteſſe.

V. 99.

Je ſervirai ſous lui tant qu'un deſtin funeſte
De nos diviſions ſoutiendra quelque reſte.

Soutiendra n'eſt pas le mot propre. On entretient un reſte de diviſions, on les fomente, &c. On ſoutient un parti, une cauſe, une prétention ; mais c'eſt un très-léger défaut dans un auſſi beau diſcours que celui de *Pompée*.

Lorſque deux factions diviſent un empire,
Chacun ſuit au haſard la meilleure ou la pire ;
Mais quand le choix eſt fait, on ne s'en dédit plus, *&c.*

Quelle vérité dans ces vers, et quelle force

dans leur ſimplicité ! point d'épithète, rien de ſuperflu ; c'eſt la raiſon en vers.

VERS 102.

J'ignore quels projets peut former ſon bonheur.

Un bonheur qui forme des projets, eſt trop impropre.

V. 109.

Afin que Sylla mort, ce dangereux pouvoir
Ne tombe qu'en des mains qui ſachent leur devoir.

On peut animer tout dans la poëſie ; mais dans une conférence ſans paſſion, les métaphores outrées ne peuvent avoir lieu ; peut-être cette expreſſion porte encore plus l'empreinte d'une négligence qui échappe, que d'une figure qu'on recherche.

V. 128.

Aux périls de Sylla vous tâtez leur courage.

Ce mot *tâter*, qui par lui-même eſt familier, et même ignoble, fait ici un très-bel effet ; car, comme on l'a déjà remarqué, il n'y a guère de mot qui étant heureuſement placé ne puiſſe contribuer au ſublime. Ce diſcours de *Sertorius* eſt un des plus beaux morceaux de *Corneille* ; et le reſte de la ſcène en eſt digne, à quelques négligences près.

Ces vers :

Et votre empire en eſt d'autant plus dangereux, *&c.*
Rome n'eſt plus dans Rome, elle eſt toute où je ſuis, *&c.*

ſont égaux aux plus beaux vers de Cinna et des Horaces.

VERS 169.

C'eſt Rome. . . — Le ſéjour de votre potentat
Qui n'a que ſes fureurs pour maximes d'Etat, *&c.*

Voilà encore un des plus beaux endroits de *Corneille ;* il y a de la force, de la grandeur, de la vérité ; et même il eſt ſupérieurement écrit, à quelques négligences, à quelques familiarités près ; comme le *tyran eſt bas*, *donner cette joie*, *ouvrir tous ſes bras*. Mais quand une expreſſion familière et commune eſt bien placée et fait un contraſte, alors elle tient preſque du ſublime. Tel eſt ce vers :

Je n'appelle plus Rome un enclos de murailles.

Ce mot *enclos*, qui ailleurs eſt ſi commun et même bas, s'ennoblit, et fait un très-beau contraſte avec ce vers admirable :

Rome n'eſt plus dans Rome, elle eſt toute où je ſuis.

V. 197.

. . . . . Et l'on ne ſait que c'eſt
De ſuivre ou d'obéir que ſuivant qu'il leur plaît.

Il faut éviter ces expreſſions triviales *que c'eſt* qui n'eſt pas français, et *ce que c'eſt* qui étant plus régulier, eſt dur à l'oreille et du ſtyle de converſation.

VERS 209.

Vous qu'à ſa défiance il a ſacrifié
Juſques à vous forcer d'être ſon allié.....

Cette tranſition ne me paraît pas aſſez ménagée. Je crois que *Sertorius* devait dans l'énumération des cruautés de *Sylla*, compter celle d'avoir forcé *Pompée* à répudier ſa femme.

V. 213.

J'aimais mon Ariſtie, il m'en vient d'arracher.

J'aimais mon Ariſtie, eſt faible, trivial et comique.

V. 219.

Protéger hautement les vertus malheureuſes,
C'eſt le moindre devoir des ames généreuſes.

Sertorius ne doit point dire *qu'il eſt une ame généreuſe*. Il doit le laiſſer entendre, c'eſt le défaut de tous les héros de *Corneille* de ſe vanter toujours.

SCENE III.

VERS 1.

Venez . . . . montrer à tout le genre-humain
La force qu'on vous fait pour me donner la main.

La force qu'on vous fait, eſt un barbariſme. On dit, prendre à force, faire force de rames, de voiles; céder à la force, employer la force; mais non *faire force à quelqu'un*. Le terme propre eſt *faire violence* ou *forcer*.

Remarquons ici que le grand *Pompée* eſt préſenté ſous un aſpect bien défavorable; c'eſt l'aventure la plus honteuſe de ſa vie : il a répudié *Antiſtia* qu'il aimait, et a épouſé *Aemilia* la petite fille de *Sylla*, pour faire ſa cour à ce tyran. Cette baſſeſſe était d'autant plus honteuſe, qu'*Emilie* était groſſe de ſon premier mari quand *Pompée* l'épouſa par un double divorce. *Pompée* avoue ici ſa honte à *Sertorius* et à ſa première femme. Il ne paraît que comme un eſclave de *Sylla*, qui craint de déplaire à ſon maître. Dans cette poſition, quelque choſe qu'il diſe ou qu'il faſſe, il eſt impoſſible de s'intéreſſer à lui. On prend un intérêt médiocre à *Sertorius* amoureux. *Viriate* eſt peut-être le premier perſonnage de la pièce : mais quiconque n'étalera que de la politique, n'excitera jamais les grands mouvemens qui

ſont l'ame de la tragédie. Il eſt dit dans le Boleana, que *Boileau* n'aimait pas cette fameuſe conférence de *Sertorius* et de *Pompée*. On prétend que *Boileau* diſait que cette ſcène n'était ni dans la raiſon, ni dans la nature; et qu'il était ridicule que *Pompée* vînt redemander ſa femme à *Sertorius*, tandis qu'il en avait une autre de la main de *Sylla*. J'avoue que l'objet de cette conférence peut être critiqué; mais j'ai bien de la peine à croire que *Boileau* ne fût pas content des morceaux adroits et ſublimes de cette ſcène; il ſavait trop bien que le goût conſiſte à ſavoir admirer les beautés au milieu des défauts.

(*Fin de la ſcène troiſième.*) Après une ſcène de politique, il n'eſt guère poſſible que jamais une ſcène de tendreſſe puiſſe réuſſir. Le cœur veut être mené par degrés: il ne peut paſſer rapidement d'un ſujet à un autre; et toutes les fois qu'on promène ainſi le ſpectateur d'objets en objets, tout intérêt ceſſe. C'eſt une des raiſons qui empêchent preſque toutes les tragédies de *Corneille* d'être touchantes: il paraît qu'il a ſenti ce défaut, puiſque *Sertorius* et *Pompée* ont parlé d'*Ariſtie* à la fin de la ſcène précédente, mais ils n'en ont parlé que par occaſion.

SCENE IV.

VERS 3.

Suivant qu'on m'aime ou hait, j'aime ou hais à mon tour, *&c.*

Ce vers et les ſuivans ſont un peu du haut comique, et ôtent à la femme de *Pompée* toute ſa dignité.

V. 13.

Mon feu qui n'eſt éteint que parce qu'il doit l'être,
Cherche en dépit de moi le vôtre pour renaître, *&c.*

Ce *feu* qui cherche *le feu* de *Pompée*, ce courroux qui *trébuche*, en un mot cette ſcène entre un mari et une femme ne paſſerait pas aujourd'hui.

V. 17.

M'aimeriez-vous encor, Seigneur? — Si je vous aime?

Ce qui fait en partie que cette ſcène eſt froide, c'eſt préciſément cette chaleur que *Pompée* eſſaie de mettre dans ſa réponſe à ſa femme. S'il eſt vrai qu'il l'aime ſi tendrement, il joue le rôle d'un lâche de l'avoir répudiée par crainte de *Sylla* : et *Pompée* ainſi avili ne peut plus intéreſſer les ſpectateurs, comme on vient de le faire voir. *Ariſtie* plaît encore moins, en ne paraiſſant que pour dire à *Pompée* qu'elle prendra un autre mari, s'il ne veut pas

d'elle. Ce ſont-là des intérêts qui n'ont rien de grand, ni d'attendriſſant.

VERS 20.

Sortez de mon eſprit, reſſentimens jaloux...
Rentrez dans mon eſprit, jaloux reſſentimens...
Plus de Sertorius... Venez Sertorius... *&c.*

Il n'y a perſonne qui puiſſe ſouffrir cet apprêt, ces refrains, ces jeux d'eſprit compaſſés. Cela reſſemble un peu à ces anciennes pièces de poëſies nommées chants royaux, ballades, virelais; amuſemens que jamais ni les Grecs ni les Romains ne connurent, excepté dans les vers phaleuques, qui étaient une eſpèce de poëſie molle et efféminée où les refrains étaient admis; et quelquefois auſſi dans l'églogue:

Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.

V. 29.

Plus de Sertorius. Hélas! quoi que je die,
Vous ne me dites point, Seigneur, plus d'Emilie.

Cela ſerait à ſa place dans une paſtorale; mais dans une tragédie!

V. 41.

Ce qu'il vous fait d'injure également m'outrage.
Mais enfin je vous aime et ne puis davantage.

Ce qu'il fait d'injure eſt un barbariſme; mais

je vous aime et ne puis davantage, déshonore entièrement *Pompée*. Le vainqueur de *Mithridate* ne devait pas s'avilir jusque-là.

VERS 59.

Elle porte en ses flancs un fruit de cet amour, *&c.*

Ce détail domestique, cette confidence de *Pompée*, qu'il ne couche point avec sa nouvelle femme, et qu'elle est grosse d'un autre, sont au-dessous de la comédie. De telles naïvetés qui succèdent à la belle scène de l'entrevue de *Pompée* et de *Sertorius*, justifient ce que *Molière* disait de *Corneille*, qu'il y avait un lutin qui tantôt lui faisait ses vers admirables, et tantôt le laissait travailler lui-même.

v. 66.

Rendez-le moi, Seigneur, ce grand nom qu'elle porte.

C'est le lutin qui fit ce vers-là; mais ce n'est pas lui qui fit, *pour celles de ma sorte.*

Et ce nom seul est tout pour celles de ma sorte.

v. 80.

Mais pour venger ma gloire, il me faut un époux.

Une femme qui dit que pour la venger, il lui faut un mari, dit une étrange chose. *Corneille* l'a bien senti en relevant cet aveu par ces mots, *il m'en faut un illustre*; et ce n'est peut-être pas encore assez.

VERS 82.

Ah! ne vous laſſez point d'aimer et d'être aimée.

eſt un vers d'églogue ; et entre un mari et une femme, il eſt au-deſſous de l'églogue.

v. 85.

Ayez plus de courage et moins d'impatience.

C'eſt au contraire, c'eſt *Ariſtie* qui doit dire à *Pompée*, *ayez plus de courage :* c'eſt lui ſeul qui en manque ici.

v. 93.

Mais tant qu'il pourra tout, que pourrai-je, Madame ?

Ce vers humilie trop *Pompée*. Il y a des hommes qu'il ne faut jamais faire voir petits.

v. 94.

Suivre en tous lieux, Seigneur, l'exil de votre femme ;

On ne ſuit point un exil, on ſuit une exilée.

v. 96.

Et rendre un heureux calme à nos diviſions.

On rend le calme à un peuple agité et diviſé ; on ne rend point le calme à une diviſion. Cela eſt impropre, et forme un contre-ſens. On fait ſuccéder le calme au trouble, à l'orage ; l'union, la concorde à la diviſion.

Corneille

Corneille dans ſes vingt dernières pièces ne ſe ſert preſque jamais du mot propre, ne parle preſque jamais français, et ſurtout n'eſt jamais intéreſſant ; et cela tandis que la langue ſe perfectionnait ſous la plume de tant de beaux génies du grand ſiècle, tandis que *Racine* parlait au cœur avec tant de chaleur, de nobleſſe, d'élégance, et dans un langage ſi pur.

VERS 101.

Ce n'eſt pas s'affranchir qu'un moment le paraître.

Pour que ce vers fût français, il faudrait *ce n'eſt pas être affranchi que le paraître.*

V. 106.

Perpenna qui l'a joint ſaura que vous en dire.

Ce vers familier, et la diſſertation politique de *Pompée* avec ſa femme, augmentent les défauts de cette ſcène. Le principal vice eſt dans le ſujet, et je crois qu'il était impoſſible de mettre de la chaleur dans cette pièce.

V. 109.

. . . Ce peu que j'y rends de vaine déférence,
Jaloux du vrai pouvoir, ne ſert qu'en apparence.

Le peu de déférence qui eſt jaloux du pouvoir et qui ſert en apparence, eſt un galimatias qui n'eſt pas français.

VERS 124.

Me voulez-vous, Seigneur? ne me voulez-vous pas?

C'eſt un vers de comédie qui avilit tout; et ce vers eſt le précis de toute la ſcène.

V. 133.

Sertorius ſait vaincre, et garder ſes conquêtes. —
La vôtre, à la garder, coûtera bien des têtes.

La vôtre, &c. eſt un vers de Nicomède qui eſt bien plus à ſa place dans Nicomède qu'ici, parce qu'il ſied mieux à *Nicomède* de braver ſon frère qu'à *Pompée* de braver ſa femme.

V. 153.

Ah! c'en eſt trop, Madame, et de nouveau je jure... —

Ce vers fait bien connaître à quel point cette ſcène de politique amoureuſe était difficile à faire. Quand on répète ce qu'on a déjà dit, c'eſt une preuve qu'on n'a rien à dire.

V. 160.

Me puniſſent les dieux que vous avez jurés,
Si, paſſé ce moment, et hors de votre vue,
Je vous garde une foi que vous avez rompue!

Il faudrait au moins qu'elle fût sûre d'épouſer *Sertorius*, pour parler ainſi.

VERS 164.

Eteindre un tel amour! — Vous-même l'éteignez.

Si *Pompée* eſt en effet ſi amoureux, il n'a pas dû ſe ſéparer d'*Ariſtie ;* et s'il n'a pas une paſſion violente, tout ce qu'il dit de cet amour refroidit au lieu d'échauffer.

V. *dernier.*

Adieu donc pour deux jours. — Adieu pour tout jamais.

Pour jamais eſt bien plus fort que *pour tout jamais.* Ce dialogue preſſé, rapide, coupé, eſt ſouvent dans *Corneille* d'une grande beauté. Il ferait beaucoup d'effet entre deux amans ; il n'en fait point entre un mari et une femme qui ne ſont pas dans une ſituation aſſez douloureuſe. Il était impoſſible de faire d'un tel ſujet une véritable tragédie. Les demi-paſſions ne réuſſiſſent jamais à la longue ; et les intérêts politiques peuvent tout au plus produire quelques beaux vers qu'on aime à citer. La ſeule ſcène de *Sertorius* et de *Pompée* ſuffiſait alors à une nation qui ſortait des guerres civiles. On n'avait rien d'aucun auteur qu'on pût comparer à ce morceau ſublime, et on pardonnait à tout le reſte en faveur de ces beautés qui n'appartenaient dans le monde entier qu'à *Corneille.*

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Pourrai-je voir la reine ? *&c.*

GETTE ſcène de *Sertorius* avec une confidente a quelque choſe de comique. Les ſcènes avec les ſubalternes ſont d'ordinaire très-froides dans la tragédie, à moins que ces perſonnages ſecondaires n'apportent des nouvelles intéreſſantes, ou qu'ils ne donnent lieu à des explications plus intéreſſantes encore. Mais ici *Sertorius* demande ſimplement des nouvelles. Il veut ſavoir *où vont* les ſentimens de *Viriate*, quoique des ſentimens n'aillent point. *Thamire* ſemble un peu le railler, en lui diſant, que *Perpenna* offert par lui, *fléchira* le dédain de la reine : et *Sertorius* répond, qu'il a pour elle un *violent* reſpect. Cela n'eſt pas fort tragique.

V. 19.

. . . Je préférerais un peu d'emportement
Aux plus humbles devoirs d'un tel accablement, *&c.*

Avouons que *Sertorius* et cette ſuivante débitent un étrange galimatias de comédie.

Ce violent *reſpect* que l'aſpect de *Viriate* fait régner ſur les plus doux vœux de *Sertorius*, ce peu de *reſpects* qui reſſemblent aux *reſpects* de *Sertorius*, ce *reſpect* qui ne fait que trouver des raiſons pour un autre, et cette ſuivante qui préférerait un peu d'emportement aux plus humbles devoirs d'un accablement ! Enfin, l'autre qui lui réplique qu'il n'en eſt rien parti capable de lui nuire, et qu'un ſoupir échappé ne pût détruire ! Ce n'eſt pas le lutin qui a fait de tels vers.

VERS 34.

Ah ! pour être romain je n'en ſuis pas moins homme.

Ce vers a quelque choſe de comique ; auſſi eſt-il excellent dans la bouche du *Tartufe*, qui dit :

Ah ! pour être dévot je n'en ſuis pas moins homme !

Mais il n'eſt pas permis à *Pompée* de parler comme le *Tartufe*.

V. 35.

J'aime, et peut-être plus qu'on n'a jamais aimé.

Ce vers prouve encore que ceux qui ont dit que *Corneille* dédaignait de faire parler d'amour ſes héros, ſe ſont bien trompés. Ce vers eſt d'autant plus déplacé dans la bouche de *Sertorius*, qu'il n'a rien dit juſqu'ici qui

puiſſe faire croire qu'il ait une grande paſſion. Rien ne déplaît plus au théâtre que les expreſſions fortes d'un ſentiment faible ; plus on cherche alors à attacher, et moins on attache.

Et qu'eſt-ce qu'une reine qui eſt ſenſible à de nouveaux déſirs, et qui entend des raiſons et non pas des ſoupirs !

Et cette ſuivante qui n'entend pas bien ce qu'un ſoupir veut dire, et qui ſerait un meilleur trucheman. Non jamais on n'a rien mis de plus mauvais ſur la ſcène tragique. On dira, tant qu'on voudra, que cette critique eſt dure ; je dois et je veux la publier, parce que je déteſte le mauvais autant que j'idolâtre le bon.

VERS 49.

La voici. Profitez des avis qu'on vous donne,
Et gardez bien ſurtout qu'elle ne m'en ſoupçonne.

Profitez de mes avis, mais ne me nommez pas, diſcours de ſoubrette ridicule. A quoi ſert cette froide ſcène de comédie ? Mais il faut remplir ſon acte, mais il faut donner à un parterre, ſouvent ignorant, groſſier et tumultueux, trois cents vers pour les cinq ſous qu'on payait alors. Non, il faut bien plutôt ne donner que deux cents beaux vers par acte, que trois cents mauvais. Il ne faut point proſtituer ainſi l'art de la poëſie. Il eſt honteux

qu'il y ait en France un parterre où les ſpectateurs ſont debout, preſſés, gênés, néceſſairement tumultueux; peut-être c'eſt encore un mal qu'on donne des ſpectacles tous les jours; s'ils étaient plus rares, ils pourraient devenir meilleurs :

Voluptates commendat rarior uſus.

SCENE II.

VERS 1.

On m'a dit qu'Ariſtie a manqué ſon projet.

Cette ſcène remplie d'ironie et de coquetterie ſemble bien peu convenable à *Sertorius* et à *Viriate*. Les vers en paraiſſent auſſi contraints que les ſentimens. Mais quand on voit enſuite *Sertorius* qui dit qu'il aime *malgré ſes cheveux gris*, et qu'il a cru qu'il ne lui en coûterait *que deux ou trois ſoupirs*, *Sertorius* paraît trop petit. *Viriate* d'ailleurs lui dit à peu-près les mêmes choſes qu'*Ariſtie* a dites à *Pompée*. L'une dit; *me voulez-vous? ne me voulez-vous pas?* l'autre dit; *m'aimez-vous?* L'une veut que *Pompée* lui rende ſa main; l'autre, que *Sertorius* lui donne ſa main. *Pompée* a parlé politique à ſa femme; *Sertorius* parle politique à ſa maîtreſſe. *Viriate* lui dit : *vous ſavez que l'amour n'eſt pas ce qui me preſſe.* L'un et l'autre

s'épuiſent en raiſonnemens. Enfin, *Viriate* finit cette ſcène en diſant :

Je ſuis reine, et qui ſait porter une couronne,
Quand il a prononcé, n'aime point qu'on raiſonne.

C'eſt parler à *Sertorius* dont elle dépend, comme ſi elle parlait à ſon domeſtique : et ce, *n'aime point qu'on raiſonne*, eſt d'un comique qui n'eſt pas ſupportable. La fierté eſt ridicule quand elle n'eſt pas à ſa place.

VERS 8.

Ce n'eſt pas en effet ce qui plus m'embarraſſe, *&c.*...

Obéir ſans remiſe, *une offre en l'air*, *aſſurer des nœuds*, *une frénéſie pouſſée au dernier éclat.*

Quels vers ! quelles expreſſions ! et de petits écoliers oſeront me reprocher d'être trop ſévère !

V. 19.

Et quand l'obéiſſance a de l'exactitude,
Elle voit que ſa gloire eſt dans la promptitude.

Une obéiſſance qui a de l'exactitude !

V. 29.

Je n'ai donc qu'à mourir en faveur de ce choix.

Il n'y a guère dans toutes ces ſcènes d'expreſſion qui ſoit juſte ; mais le pis eſt que les ſentimens ſont encore moins naturels. Un vieux

vieux factieux tel que *Sertorius*, doit-il dire à une femme qu'il mourra en faveur du choix qu'elle fera d'un autre.

VERS 41.

Puis-je me plaindre à vous d'un retour inégal
Qui tient moins d'un ami qu'il ne fait d'un rival ?

Ce n'eſt pas parler français, c'eſt coudre enſemble, pour rimer, des paroles qui ne ſignifient rien : car que peut ſignifier un retour inégal ? que d'obſcurités ! que de barbariſmes entaſſés ! et quelle froideur !

v. 45.

Vous m'en parlez enfin comme ſi vous m'aimiez,

Il n'y a point de vers plus comique.

v. 46.

Souffrez, après ce mot, que je meure à vos pieds.

Jamais le ridicule exceſſif des intrigues amoureuſes de nos héros de théâtre, n'a paru plus ſenſiblement que dans ce couplet où ce vieux militaire, ce vieux conjuré, veut mourir d'amour aux pieds de ſa *Viriate* qu'il n'aime guère. Il s'en eſt défendu *à voir ſes cheveux gris ;* mais ſa paſſion ne s'eſt pas *vue valentie*, quoiqu'il ſe fût figuré que de tels déplaiſirs ne lui coûteraient que deux ou trois ſoupirs. Il enviſageait l'*eſtime de chef magnanime.*

VERS 74.

. . . Je ne ſais que c'eſt d'aimer, ni de haïr.

Ariſtie a dit à *Pompée*, *ſuivant qu'on m'aime ou hait, j'aime ou hais à mon tour*; et *Viriate* dit à *Sertorius*, qu'*elle ne ſait que c'eſt d'aimer ni de haïr*. Dès qu'elle ne ſait que c'eſt ou ce que c'eſt, elle n'a qu'un intérêt de politique, par conſéquent elle eſt froide. Cependant elle dit, le moment d'après, *m'aimez-vous?* Ne devrait-elle pas lui dire, l'amour n'eſt pas fait pour nous; l'intérêt de l'Etat, le vôtre, celui de ma grandeur, doivent préſider à notre hymenée.

V. 91.

Que ſe tiendrait heureux un amour moins ſincère,
Qui n'aurait autre but que de ſe ſatisfaire!

Autre but que de ſe ſatisfaire, donne une idée qui eſt un peu comique, et qui aſſurément ne convient pas à la tragédie.

V. 114.

Et que m'importe à moi ſi Rome ſouffre ou non, *&c.*

Voilà enfin des ſentimens dignes d'une reine et d'une ennemie de Rome. Voilà des vers qui ſeraient dignes de l'entrevue de *Pompée* et de *Sertorius*, avec un peu de correction.

Si tout le rôle de *Viriate* était de cette force, la pièce ſerait au rang des chefs-d'œuvre.

VERS 135.

. . . . . Je vois quelles tempêtes
Cet ordre ſurprenant formera ſur nos têtes.

Un ordre ſurprenant qui forme des tempêtes ſur des têtes !

V. 144.

Elle prendra pour vous une haine où j'aſpire, *&c.*

Prendre une haine ! aſpirer à une haine ! un courroux endurci ! et c'eſt par là qu'on veut l'arrêter ici !

V. 148.

Mais nos Romains, Madame, aiment tous leur patrie ;
Et de tous leurs travaux, l'unique et doux eſpoir,
C'eſt de vaincre bientôt aſſez pour la revoir.

Vaincre aſſez pour revoir Rome !

V. 161.

La perte de Sylla n'eſt pas ce que je veux ;
Rome attire encor moins la fierté de mes vœux.

Attirer la fierté des vœux, c'eſt encore une de ces expreſſions impropres et ſans juſteſſe. *Un hymen qui ne peut trouver d'amorces au milieu d'une ville ! des attraits où l'on n'eſt roi qu'un an.*

Quand on examine de près cette foule innombrable de fautes, on eſt effrayé.

VERS 180.

Vous ſavez que l'amour n'eſt pas ce qui me preſſe.

Nous avons déjà remarqué ce vers. (*Voyez le commencement de cette ſcène.*)

SCENE III.

V. 1.

Dieux ! qui peut faire ainſi diſparaître la reine ? *&c.*

Cette ſcène paraît encore moins digne de la tragédie que les précédentes. *Perpenna* et *Sertorius* ne s'entendent point : l'un dit, je parlais de *Sylla ;* l'autre, je parlais de la reine. Ces petites mépriſes ne ſont permiſes que dans la comédie. Il eſt vrai que cette ſcène eſt toute comique : *Quelque choſe qui le gêne ; ſavez-vous ce qu'on dit ? l'avez-vous mis fort loin au-delà de la porte ? je me ſuis diſpenſé de le mener plus loin ; nous n'avons rien conclu, mais ce n'eſt pas ma faute. Si je m'en trouvais mal, vous ne ſeriez pas bien.* Tout le reſte eſt écrit de ce ſtyle.

V. 29.

. . . Je vous demandais quel bruit fait par la ville
De Pompée et de moi l'entretien inutile.

Quel bruit fait par la ville est du ſtyle de la comédie, comme on le ſent aſſez. Mais ce que *Sertorius* fait trop ſentir, c'eſt qu'en effet la conférence qu'il a eue avec *Pompée*, n'a rien produit dans la pièce. Ce n'eſt, comme on l'a déjà dit, qu'une belle converſation dont il ne réſulte rien, un beau dialogue de politique. Si cette entrevue avait fait naître la conſpiration de *Perpenna*, ou quelque autre intrigue intéreſſante et terrible, elle eût été une beauté tragique, au lieu qu'elle n'eſt qu'une beauté de dialogue.

Remarquez que cette tragédie eſt un tiſſu de converſations ſouvent très-embrouillées, juſqu'à ce que le héros de la pièce ſoit aſſaſſiné. De là naît la froideur qui produit l'ennui.

VERS 32.

Seigneur, ceux de ſa ſuite en ont ſu mal uſer, *&c.*

Les gens de la ſuite de Pompée qui en ont ſu mal uſer; le coup d'une erreur qu'on veut rompre avant qu'elle groſſiſſe; une pourpre qui agit; l'erreur qui s'épand juſqu'en nos garniſons; des gens comme vous deux et moi; Sylla qui prend cette meſure, de rendre l'impunité fort sûre; la reine qui eſt d'une humeur ſi fière. Ce ſont là des expreſſions peu convenables et bien vicieuſes; mais le plus grand vice, encore une fois, c'eſt

le manque d'intérêt ; et ce manque d'intérêt vient principalement de ce qu'il n'y a dans la pièce que des demi-deſſeins, des demi-paſſions, et des demi-volontés.

Sertorius conſeille à *Perpenna* d'épouſer la reine des Illergètes, *qui rendra ſes volontés bien plutôt ſatisfaites ;* après quoi il lui dit qu'il ira ſouper chez lui. Aſſurément il n'y a rien là de tragique.

VERS 51.

Croyez-moi, pour des gens comme vous deux et moi,
Rien n'eſt ſi dangereux que trop de bonne foi.

Des gens comme vous deux !

v. 53.

Sylla, par politique, a pris cette meſure
De montrer aux ſoldats l'impunité fort sûre.

Un homme d'Etat prend des meſures, un ouvrier, un maçon, un tailleur, un cordonnier, prennent une meſure.

v. 85.

Celle des Vacéens, celle des Illergètes
Rendraient vos volontés bien plutôt ſatisfaites.

On ne s'attendait ni à la reine des Vacéens, ni à celle des Illergètes. Rien n'eſt plus froid que de pareilles propoſitions, et, dans une tragédie, le froid eſt encore plus inſupportable

que le comique déplacé, et que les fautes de langage.

VERS 107.

Voyez quel prompt remède on y peut apporter,
Et quel fruit nous aurons de la violenter.

Un fruit de violenter eſt un barbariſme et un ſoléciſme.

V. 127.

Adieu ; j'entre un moment pour calmer ſon chagrin,
Et me rendrai chez vous à l'heure du feſtin.

La ſcène commence par un général de l'armée romaine qui dit qu'il a reconduit le grand *Pompée* juſqu'à la porte, et finit par un autre général qui dit : Allons ſouper.

SCENE IV.

V. 1.

Ce maître ſi chéri fait pour vous des merveilles.

Du comique encore, et de l'ironie ! et dans un ſubalterne !

V. 5.

Quels ſervices faut-il que votre eſpoir haſarde,
Afin de mériter l'amour qu'elle vous garde ?

Des ſervices qu'un eſpoir haſarde, et un amour qu'on garde !

VERS *dernier.*

. . . . . Allons en réſoudre chez moi.

Il peut auſſi-bien ſe réſoudre dans l'endroit où il parle.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Oui, Madame, j'en ſuis comme vous ennemie.
Vous aimez les grandeurs et je hais l'infamie, *&c.*

QUE veulent *Ariſtie* et *Viriate*? qu'ont-elles à ſe dire? elles ſe parlent pour ſe parler: c'eſt une dame qui rend viſite à une autre; elles font la converſation, et cela eſt ſi vrai que *Viriate* répète à la femme de *Pompée* tout ce qu'elle a déjà dit de *Sertorius*.

La règle eſt qu'aucun perſonnage ne doit paraître ſur la ſcène ſans néceſſité. Ce n'eſt pas encore aſſez, il faut que cette néceſſité ſoit intéreſſante. Ces dialogues inutiles ſont ce qu'on appelle du rempliſſage. Il eſt preſque impoſſible de faire une tragédie exempte de ce défaut. L'uſage a voulu que les actes euſſent une longueur à peu-près égale. Le public

encore groſſier ſe croyait trompé s'il n'avait pas deux heures de ſpectacle pour ſon argent. Les chœurs des anciens étaient abſolument ignorés ; et dans ces malheureux jeux de paume où de mauvais farceurs étaient accoutumés à déclamer les farces de *Hardi* et de *Garnier*, le bourgeois de Paris exigeait pour ſes cinq ſous qu'on déclamât pendant deux heures. Cette loi a prévalu depuis que nous ſommes ſortis de la barbarie où nous étions plongés. On ne peut trop s'élever contre ce ridicule uſage.

VERS 41.

Avec un ſeul vaiſſeau ce grand héros prit terre, *&c.*

Ces particularités ont déjà été annoncées dès le premier acte. *Viriate* fait au cinquième une nouvelle expoſition. Rien ne fait mieux voir qu'elle n'a rien à dire : point de paſſion, point d'intrigue dans *Viriate*, nul changement d'état.

V. 80.

. . . Mais que nous veut ce romain inconnu ? *&c.*

Comme *Pompée* et *Sertorius* ont eu un entretien qui n'a rien produit, *Ariſtie* et *Viriate* ont ici un entretien non moins inutile, mais plus froid. *Viriate* conte à *Ariſtie* l'hiſtoire de *Sertorius*, qu'elle a déjà contée à d'autres dans les actes précédens.

Les fautes principales de langage ſont : *daigner pencher ſa main*, pour dire, *abaiſſer ſa main ; conſent l'hymenée*, au lieu de, *conſent à l'hymenée ; s'il n'a tout ſon éclat*, pour, *s'il ne s'effectue pas ; un reſte d'autre eſpoir ; la paix qui ouvre trop les portes de Rome ; Rome qui domine au cœur ; l'ordre qu'un grand effet demande, et qui arrête Pompée à le donner.*

Si le terme eſt impropre et le tour vicieux,
En vain vous m'étalez une ſcène ſavante.

Mais ici la ſcène n'eſt point ſavante, et les termes ſont très-impropres, les tours ſont très-vicieux.

SCENE II.

VERS 3.

. . . . . Ces lettres, mieux que moi,
Vous diront un ſuccès qu'à peine encor je croi.

La nouvelle arrivée de Rome que *Sylla* quitte la dictature, qu'*Emilie* eſt morte en accouchant, et que *Pompée* peut reprendre ſa femme, n'a rien qui ſoit digne de la tragédie. Elle avilit le grand *Pompée* qui n'oſe ſe marier et ſe remarier qu'avec la permiſſion de *Sylla*. De plus, cette nouvelle n'eſt qu'un événement qui ne naît point de l'intrigue et du fond du ſujet. Ce n'eſt pas comme dans Bajazet.

Viens, j'ai reçu cet ordre, il faut l'intimider.

VERS 23.

A deux milles d'ici j'ai ſu le rencontrer.

Ce *j'ai ſu* fait entendre qu'il y avait beaucoup de peine, beaucoup d'art et de ſavoir-faire à rencontrer *Pompée : j'ai ſu vaincre et régner*, parce que ce ſont deux choſes très-difficiles.

J'ai ſu par une longue et pénible induſtrie,
Des plus mortels venins prévenir la furie ;
J'ai ſu lui préparer des craintes et des veilles.
J'ai prévu ſes complots, je ſais les prévenir.

Le mot *ſavoir* eſt bien placé dans tous ces exemples, il indique la peine qu'on a priſe.

Mais *j'ai ſu rencontrer un homme en chemin*, eſt ridicule. Tous les mauvais poëtes ont imité cette faute.

V. 29.

L'ordre que pour ſon camp ce grand effet demande,
L'arrête à le donner, attendant qu'il s'y rende, *&c.*

Tout ce couplet eſt confus, obſcur, inintelligible ; tournez-le en proſe. *Son tranſport d'amour qui le rappelle, ne lui permet pas d'achever ſon retour, et l'ordre que ce grand effet demande pour ſon camp, l'arrête à le donner, attendant*

qu'il ſe rende à ce camp. Un pareil langage eſt-il ſupportable ? Il eſt triſte d'être forcé de relever des fautes ſi conſidérables et ſi fréquentes.

(*Fin de la ſcène.*) Un domeſtique qui apporte une lettre et des nouvelles qui n'ont rien de ſurprenant, rien de tragique, eſt abſolument une choſe indigne du théâtre. *Ariſtie* qui n'a produit dans la pièce aucun événement, apprend par un exprès que la ſeconde femme de *Pompée* eſt *morte en couche.*

Arcas dit qu'il a rendu une pareille lettre à *Pompée*, qu'il a rencontré à deux milles de la ville. Ce ne ſont pas là certainement les péripéties, les cataſtrophes que demande *Ariſtote ;* c'eſt un fait hiſtorique altéré, mis en dialogues.

SCENE III.

L'aſſaſſinat de *Sertorius*, qui devait faire un grand effet, n'en fait aucun ; la raiſon en eſt, que ce qui n'eſt point préparé avec terreur, n'en peut point cauſer ; le ſpectateur y prend d'autant moins d'intérêt que *Viriate* elle-même ne s'en occupe preſque pas : elle ne ſonge qu'à elle ; elle dit qu'on *veut diſpoſer d'elle et de ſon trône.*

VERS 1.

. . . . Ah ! Madame. — Qu'as-tu,
Thamire ? et d'où te vient ce visage abattu ? *&c.*

Qu'as-tu ! d'où te vient ce visage, cet illustre bras !

V. 20.

N'attendez point de moi de soupirs ni de larmes.

Il semble que l'auteur refroidi lui-même dans cette scène, fait répéter à *Viriate* le même vers et les mêmes choses que dit *Cornélie* en tenant l'urne de *Pompée*, à cela près que les vers de *Cornélie* sont très-touchans, et que ceux de *Viriate* languissent.

V. 21.

Ce sont amusemens que dédaigne aisément
Le prompt et noble orgueil d'un vif ressentiment.

Ce sont amusemens est comique ; et *le prompt et noble orgueil* n'a point de sens. On n'a jamais dit, *un prompt orgueil ;* et assurément ce n'est pas un sentiment d'orgueil qu'on doit éprouver quand on apprend l'assassinat de son amant.

V. 31.

Et jusqu'à ce qu'un temps plus favorable arrive,
D'aignez vous souvenir que vous êtes captive.

J'ai dit souvent qu'on doit soigneusement éviter ce concours de syllabes qui offensent

l'oreille, *jusqu'à ce que*. Cela paraît une minutie; ce n'en est point une : ce défaut répété forme un style trop barbare : j'ai lu dans une tragédie :

Nous l'attendons tous trois jusqu'à ce qu'il se montre,
Parce que les proscrits s'en vont à sa rencontre.

SCENE IV.

VERS 1.

Sertorius est mort, cessez d'être jalouse,
Madame, du haut rang qu'aurait pris son épouse,
Et n'appréhendez plus, comme de son vivant,
Qu'en vos propres Etats elle ait le pas devant.

C'est une chose également révoltante et froide que l'ironie avec laquelle cet assassin vient répéter à *Viriate* ce qu'elle lui avait dit au second acte, qu'elle craignait qu'*Aristie* ne prît *le pas devant*.

Il vient se proposer avec des *qualités* où *Viriate* trouvera *de quoi mériter une reine*. Son bras l'a dégagée d'un *choix abject*. Enfin il fait entendre à la reine qu'il est plus jeune que *Sertorius*.

Il n'y a point de connaisseur qui ne se rebute à cette lecture ; le seul fruit qu'on en puisse retirer, c'est que jamais on ne doit mettre un grand crime sur la scène, qu'on ne fasse frémir le spectateur, que c'est là où il

faut porter le trouble et l'effroi dans l'ame, et que tout ce qui n'émeut point eſt indigne de la ſcène tragique.

C'eſt une règle puiſée dans la nature, qu'il ne faut point parler d'amour quand on vient de commettre un crime horrible, moins par amour que par ambition. Comment ce froid amour d'un ſcélérat pourrait-il produire quelque intérêt? Que le forcené *Ladiſlas*, emporté par ſa paſſion, teint du ſang de ſon rival, ſe jette aux pieds de ſa maîtreſſe, on eſt ému d'horreur et de pitié. *Oreſte* fait un effet admirable dans Andromaque, quand il paraît devant *Hermione* qui l'a forcé d'aſſaſſiner *Pyrrhus*. Point de grands crimes ſans de grandes paſſions qui faſſent pleurer pour le criminel même. C'eſt-là la vraie tragédie.

VERS 7.

. . . Ce coup heureux ſaura vous maintenir.

Un coup qui ſaura la maintenir! Voilà encore ce mot de *ſavoir* auſſi mal placé que dans les ſcènes précédentes.

V. 25.

Lâche, tu viens ici braver encor des femmes!

Pourquoi *Ariſtie* ne fait-elle aucun effet? c'eſt qu'elle eſt de trop dans cette ſcène.

VERS 43.

Cependant vous pourriez, pour votre heur et le mien,
Ne parler pas si haut à qui ne vous dit rien.

ſont des vers de *Jodelet;* et *je ne vous dis rien*, après lui avoir parlé aſſez long-temps, eſt encore plus comique.

v. 50.

Et mon ſilence ingrat a droit de te confondre.

Le *ſilence ingrat* de *Viriate!* cette ingrate de figure: joignez à cela de *hauts remercîmens.*

v. 66.

Tout mon deſſein n'était qu'une atteinte frivole.

Que veut dire, *tout ſon deſſein qui n'était qu'une atteinte* ou une *attente frivole?*

v. 87.

Et je me réſoudrais à cet excès d'honneur,
Pour mieux choiſir la place à lui percer le cœur...

v. 92.

... Recevez enfin ma main ſi vous l'oſez.

Rodelinde dit dans Pertharite:

Pour mieux choiſir la place à te percer le cœur.
. . . . . .
A ces conditions prends ma main ſi tu l'oſes.

Mais

Mais ces vers ne font aucune impreſſion ni dans Pertharite, ni dans Sertorius, parce que les perſonnages qui les prononcent n'ont pas d'aſſez fortes paſſions. On eſt quelquefois étonné que le même vers, le même hémiſtiche faſſe un très-grand effet dans un endroit, et ſoit à peine remarqué dans un autre. La ſituation en eſt cauſe : auſſi on appelle vers de *ſituation* ceux qui par eux-mêmes n'ayant rien de ſublime le deviennent par les circonſtances où ils ſont placés.

VERS 93.

Moi, ſi je l'oſerais ? Vos conſeils magnanimes
Pouvaient perdre moins d'art à m'étaler mes crimes.

Dès qu'on fait ſentir qu'il y a de l'art dans une ſcène, cette ſcène ne peut plus toucher le cœur.

SCENE V.

V. 1.

. . . . . Seigneur, Pompée eſt arrivé ;
Nos ſoldats mutinés, le peuple ſoulevé.

Ceci eſt une aventure nouvelle qui n'eſt pas aſſez préparée. *Pompée* pouvait venir ou ne venir pas le même jour. Les ſoldats pouvaient ne ſe pas mutiner. Ces accidens ne tiennent point au nœud de la pièce. Toute

cataſtrophe qui n'eſt pas tirée de l'intrigue eſt un défaut de l'art, et ne peut émouvoir le ſpectateur.

VERS 13.

Pour quelle heure, Seigneur, faut-il ſe préparer? *&c.*

Ariſtie répète ici les mêmes choſes que lui a dites *Perpenna* dans la ſcène précédente. On a déjà obſervé que l'ironie doit rarement être employée dans le tragique; mais dans un moment qui doit inſpirer le trouble et la terreur, elle eſt un défaut capital.

Ariſtie ne fait ici qu'un rôle inutile, et peu digne de la femme de *Pompée*. On a tué *Sertorius* qu'elle n'aimait point; elle ſe trouve dans les mains de *Perpenna*; elle ne ſert qu'à faire remarquer combien elle a fait un voyage inutile en Eſpagne.

SCENE VI.

V. 5.

Je vous rends Ariſtie, et finis cette crainte.

Finir une crainte!

V. 9.

Je fais plus, je vous livre une fière ennemie,
Avec tout ſon orgueil et ſa Luſitanie.

Comme ſi cet orgueil était un effet appartenant à *Viriate*.

VERS 19.

Et vous reconnaîtrez, par leurs perfides traits,
Combien Rome pour vous a d'ennemis ſecrets...

Des ennemis pour quelqu'un, c'eſt un ſolécisme et un barbariſme.

V. 21.

Qui tous pour Ariſtie enflammés de vengeance
Avec Sertorius étaient d'intelligence.

Enflammés de vengeance pour, même faute.

V. 24.

Madame, il eſt ici votre maître et le mien.

Quand même la ſituation ſerait intéreſſante, théâtrale et terrible, elle ne pourrait émouvoir, parce que *Perpenna* n'eſt là qu'un miſérable, qu'un vil délateur ; et qu'on ne peut jouer un rôle plus bas et plus lâche.

V. 34.

. . . . . Seigneur, qu'allez-vous faire? —
Montrer d'un tel ſecret ce que je veux ſavoir.

Cette action de brûler des lettres eſt belle dans l'hiſtoire et fait un mauvais effet dans une tragédie. On apporte une bougie, autrefois on apportait une chandelle.

VERS 40.

Je n'y remettrai point le carnage et l'horreur.

On ne *remet* point le carnage dans une ville comme on y remet la paix. Le carnage et l'horreur, termes vagues et uſés qu'il faut éviter. Aujourd'hui tous nos mauvais verſificateurs emploient le carnage et l'horreur à la fin d'un vers, comme les armes et les alarmes pour rimer.

V. *dernier.*

Je ſuis maître, je parle; allez, obéiſſez.

Le froid qui règne dans ce dénouement, vient principalement du rôle bas et mépriſable que joue *Perpenna.* Il eſt aſſez lâche pour venir accuſer la femme de *Pompée* d'avoir voulu faire des ennemis à ſon mari dans le temps de ſon divorce, et aſſez imbécille pour croire que *Pompée* lui en ſaura gré dans le temps qu'il reprend ſa femme.

Un défaut non moins grand, c'eſt que cette accuſation contre *Ariſtie* eſt un faible épiſode auquel on ne s'attend point.

C'eſt une belle choſe dans l'hiſtoire que *Pompée* brûle les lettres ſans les lire, mais ce n'eſt point du tout une choſe tragique; ce qui arrive dans un cinquième acte, ſans avoir été préparé dans les premiers, ne fait jamais une impreſſion violente.

Ces lettres ſont une choſe abſolument étrangère à la pièce. Ajoutez à tous ces défauts contre l'art du théâtre, que le ſupplice d'un criminel, et ſurtout d'un criminel mépriſable, ne produit jamais aucun mouvement dans l'ame; le ſpectateur ne craint ni n'eſpère. Il n'y a point d'exemple d'un dénouement pareil qui ait remué l'ame, et il n'y en aura point. *Ariſtote* avait bien raiſon, et connaiſſait bien le cœur humain, quand il diſait que le ſimple châtiment d'un coupable ne pouvait être un ſujet propre au théâtre.

Encore une fois, le cœur veut être ému; et quand on ne le trouble pas, on manque à la première loi de la tragédie.

Viriate parle noblement à *Pompée;* mais des complimens finiſſent toujours une tragédie froidement. Toutes ces vérités ſont dures, je l'avoue; mais à qui dures? à un homme qui n'eſt plus. Quel bien lui ferai-je en le flattant? quel mal en diſant vrai? Ai-je entrepris un vain panégyrique ou un ouvrage utile? Ce n'eſt pas pour lui que je réfléchis et que j'écris ce que m'ont appris cinquante ans d'expérience, c'eſt pour les auteurs et pour les lecteurs. Quiconque ne connaît pas les défauts, eſt incapable de connaître les beautés; et je répète ce que j'ai dit dans l'examen de preſque toutes ces pièces, que la vérité eſt préférable

à *Corneille*, et qu'il ne faut pas tromper les vivans par respect pour les morts. Je ne suis pas même retenu par la crainte de me voir soupçonné de sentir un plaisir secret à rabaisser un grand homme, dans la vaine idée de m'égaler à lui en l'aviliſſant : je me crois trop au-dessous de lui. Je dirai seulement ici que je parlerais avec plus de hardiesse et de force, si je ne m'étais pas exercé quelquefois dans l'art de *Corneille*.

J'ai dit ma pensée avec l'honnête liberté dont j'ai fait profession toute ma vie, et je sens si vivement ce que le père du théâtre a de sublime, qu'il m'est permis plus qu'à personne de montrer en quoi il n'est pas imitable.

SCENE VII.

VERS 25.

Je renonce à la guerre ainsi qu'à l'hymenée.

Cette tirade de *Viriate* est très à sa place, pleine de raison et de noblesse.

SCENE VIII et dernière.

V. 9.

Allons donner notre ordre à des pompes funèbres.

Donner un ordre à des pompes! et qui pis est *notre ordre*.

REMARQUES

SUR

SOPHONISBE,

Tragédie représentée en 1663.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

Il y a des points d'hiſtoire qui paraiſſent au premier coup d'œil de beaux ſujets de tragédie, et qui au fond ſont preſque impraticables : telles ſont, par exemple, les cataſtrophes de *Sophonisbe* et de *Marc-Antoine*. Une des raiſons, qui probablement excluront toujours ces ſujets du théâtre, c'eſt qu'il eſt bien difficile que le héros n'y ſoit avili. *Maſſiniſſe*, obligé de voir ſa femme menée en triomphe à Rome, ou de la faire périr pour la ſouſtraire à cette infamie, ne peut guère jouer qu'un rôle déſagréable. Un vieux triumvir, tel qu'*Antoine*, qui ſe perd pour une femme telle que *Cléopâtre*, eſt encore moins intéreſſant, parce qu'il eſt plus mépriſable.

La Sophonisbe de *Mairet* eut un grand succès; mais c'était dans un temps où non-seulement le goût du public n'était point formé, mais où la France n'avait encore aucune tragédie supportable.

Il en avait été de même de la Sophonisbe du *Trissino*; et celle de *Corneille* fut oubliée au bout de quelques années; elle essuya dans sa nouveauté beaucoup de critiques, et eut des défenseurs célèbres; mais il paraît qu'elle ne fut ni bien attaquée ni bien défendue.

Le point principal fut oublié dans toutes ces disputes. Il s'agissait de savoir si la pièce était intéressante; elle ne l'est pas, puisque, malgré le nom de son auteur, on ne l'a point rejouée depuis quatre-vingts ans. Si ce défaut d'intérêt, qui est le plus grand de tous, comme nous l'avons déjà dit, était racheté par une scène semblable à celle de *Sertorius* et de *Pompée*, on pourrait la représenter encore quelquefois.

Il ne sera pas inutile de faire connaître ici le style de *Mairet* et de tous les auteurs qui donnèrent des tragédies avant le Cid.

Syphax,

Syphax, dès la première ſcène, reproche à *Sophonisbe* ſa femme un amour *impudique* pour le roi *Maſſiniſſe* ſon ennemi. *Je veux bien*, lui dit-il, *que tu me mépriſes, et que tu en aimes un autre; mais*,

Ne pouvais-tu trouver où prendre tes plaiſirs,
Qu'en cherchant l'amitié de ce prince numide?

Sophonisbe lui répond :

J'ai voulu m'aſſurer de l'aſſiſtance d'un
A qui le nom libique avec nous fût commun.

Ce même *Syphax* ſe plaint à ſon confident *Philon* de l'infidélité de ſon épouſe; et *Philon*, pour le conſoler, lui repréſente,

. . . . . Que c'eſt aux grandes ames,
A ſouffrir de grands maux, et que femmes ſont femmes.

Enſuite, quand *Syphax* eſt vaincu, *Phénice*, confidente de *Sophonisbe*, lui conſeille de chercher à plaire au vainqueur; elle lui dit :

Au reſte, la douleur ne vous a point éteint
Ni la clarté des yeux, ni la beauté du teint.
Vos pleurs vous ont lavée; et vous êtes de celles
Qu'un air triſte et dolent rend encore plus belles.

Vos regards languiſſans font naître la pitié,
Que l'amour ſuit parfois, et toujours l'amitié;
N'étant rien de pareil aux effets admirables
Que font dans les grands cœurs des beautés miſérables.
Croyez que Maſſiniſſe eſt un vivant rocher,
Si vos perfections ne le peuvent toucher.

Sophonisbe, qui n'avait pas beſoin de ces conſeils, emploie avec *Maſſiniſſe* le langage le plus ſéduiſant, et lui parle même avec une dignité qui la rend encore plus touchante. Une de ſes ſuivantes, remarquant l'effet que le diſcours de *Sophonisbe* a fait ſur le prince, dit derrière elle à une autre ſuivante : *Ma compagne, il ſe prend;* et ſa compagne lui répond : *La victoire eſt à nous, ou je n'y connais rien.*

Tel était le ſtyle des pièces les plus ſuivies : tel était ce mélange perpétuel de comique et de tragique, qui aviliſſait le théâtre; l'amour n'était qu'une galanterie bourgeoiſe; le grand n'était que du bourſouflé; l'eſprit conſiſtait en jeux de mots et en pointes : tout était hors de la nature. Preſque perſonne n'avait encore ni penſé, ni parlé comme il faut, dans aucun diſcours public.

Il eſt vrai que la Sophonisbe de *Mairet* avait un mérite très-nouveau en France, c'était d'être dans les règles du théâtre. Les trois unités, de lieu, de temps et d'action, y ſont parfaitement obſervées. On regarda ſon auteur comme le père de la ſcène françaiſe; mais qu'eſt-ce que la régularité ſans force, ſans éloquence, ſans grâce, ſans décence? Il y a des vers naturels dans la pièce, et on admirait ce naturel qui approche du bas, parce qu'on ne connaiſſait point encore celui qui touche au ſublime.

En général le ſtyle de *Mairet* eſt ou ampoulé ou bourgeois. Ici c'eſt un officier du roi *Maſſiniſſe* qui, en annonçant que *Sophonisbe* eſt morte empoiſonnée, dit au roi :

Si votre majeſté déſire qu'on lui montre
Ce pitoyable objet, il eſt ici tout contre;
La porte de ſa chambre eſt à deux pas d'ici,
Et vous le pourrez voir de l'endroit que voici.

Là c'eſt *Maſſiniſſe* qui, en voyant *Sophonisbe* expirée, s'écrie en s'adreſſant aux yeux de cette beauté :

Vous avez donc perdu ces puissantes merveilles
Qui dérobaient les cœurs et charmaient les oreilles ;
Clair soleil, la terreur d'un injuste sénat,
Et dont l'aigle romain n'a pu souffrir l'éclat ;
Doncques votre lumière a donné de l'ombrage, *&c.*

On ne fesait guère alors autrement des vers.

Dans ce chaos, à peine débrouillé, de la tragédie naissante, on voyait pourtant des lueurs de génie; mais surtout ce qui soutint si long-temps la pièce de *Mairet*, c'est qu'il y a de la vraie passion. Elle fut représentée sur la fin de 1634, trois ans avant le Cid, et enleva tous les suffrages. Les succès en tout genre dépendent de l'esprit du siècle. Le médiocre est admiré dans un temps d'ignorance : le bon est tout au plus approuvé dans un temps éclairé.

On fera peu de remarques grammaticales sur la Sophonisbe de *Corneille*, et on tâchera de démêler les véritables causes qui excluent cette pièce du théâtre.

REMARQUES

SUR

L'AVERTISSEMENT

AU LECTEUR.

Tome V, p. 405. *DEPUIS trente ans que M. Mairet a fait admirer ſa Sophonisbe ſur notre théâtre, elle y dure encore;... elle a des endroits inimitables.... Le démêlé de Scipion avec Maſſiniſſe et le déſeſpoir de ce prince ſont de ce nombre.*

On voit que *Corneille* était alors raccommodé avec *Mairet*, ou qu'il craignait de choquer le public, qui aimait toujours l'ancienne Sophonisbe. C'eſt dans cette ſcène où *Scipion* fait à *Maſſiniſſe* des reproches de ſa faibleſſe, qu'on trouve ce vers énergique :

Maſſiniſſe en un jour voit, aime et ſe marie!

Ce vers eſt la critique de tant d'amours de théâtre, qui commencent au premier acte et qui produiſent un mariage au dernier.

Page 408. *Je ne m'aperçus point qu'on ſe ſcandaliſât de voir dans le* Sertorius, *Pompée mari de deux femmes vivantes, dont l'une venait chercher un ſecond mari aux yeux même de ce premier.*

C'eſt qu'*Ariſtie* eſt répudiée ; et on la plaint. *Sophonisbe* ne l'eſt pas ; et on la blâme.

Page 410. *J'aime mieux qu'on me reproche d'avoir fait mes femmes trop héroïnes . . . . que de m'entendre louer d'avoir efféminé mes héros par une docte et ſublime complaiſance au goût de nos délicats, qui veulent de l'amour par-tout.*

Ce n'eſt point *Racine* que *Corneille* déſigne ici. Ce grand homme qui n'a jamais efféminé ſes héros, qui n'a traité l'amour que comme une paſſion dangereuſe, et non comme une galanterie froide, pour remplir un acte ou deux d'une intrigue languiſſante : *Racine*, dis-je, n'avait encore publié aucune pièce de théâtre ; c'eſt de *Quinault* dont il eſt ici queſtion. Le jeune *Quinault* venait de donner ſucceſſivement Stratonice, Amalaſonte, le faux Tibérinus, Aſtrate. Cet Aſtrate ſurtout, joué dans le même temps que Sophonisbe, avait attiré tout Paris, tandis que Sophonisbe était négligée. Il y a de très-belles ſcènes dans Aſtrate ; il y règne ſurtout de l'intérêt : c'eſt ce qui fit ſon grand ſuccès. Le public était las de pièces qui roulaient ſur une politique froide, mêlée de raiſonnemens ſur l'amour, et de complimens amoureux, ſans aucune paſſion véritable. On commençait auſſi à s'apercevoir qu'il fallait un autre ſtyle que celui dont les dernières pièces de *Corneille* ſont écrites. Celui de *Quinault*

était plus naturel et moins obscur. Enfin ses pièces eurent un prodigieux succès, jusqu'à ce que l'Andromaque de *Racine* les éclipsa toutes. *Boileau* commença à rendre l'Astrate ridicule en se moquant de l'anneau royal, qui en effet est une invention puérile ; mais il faut convenir qu'il y a de très-belles scènes entre *Sichée* et *Astrate*.

REMARQUES

SUR

SOPHONISBE,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

VERS 5.

. . . L'orgueil des Romains se promettait l'éclat
D'asservir par leur prise et vous et tout l'Etat.

*L'*ECLAT *d'asservir vous et tout l'Etat par une prise*, soléciſme et barbariſme.

V. 7.

Syphax a dissipé par sa seule présence
De leur ambition la plus fière espérance.

La plus fière espérance d'une ambition, soléciſme et barbariſme.

V. 12.

Il les range en bataille au milieu de la plaine ;
L'ennemi fait le même.

L'ennemi fait le même, barbariſme.

(*Fin de la scène.*) Vous voyez que l'exposition de la pièce est bien faite. On entre tout d'un coup en matière. On est occupé de grands objets. Les fautes de style, comme *se promettre l'éclat d'asservir vous et l'Etat*, *étaler des menaces*, *envoyer un trompette*, *une heure à conférer*, sont des minuties qu'il ne faut pas, à la vérité, négliger, mais qu'on ne doit pas reprendre sévèrement, quand le beau est dominant.

SCENE II.

VERS 2.

... Vos vœux pour la paix n'ont pas votre ame entière.

Des vœux qui n'ont pas une ame entière!

V. 23.

Nous vaincrons, Herminie, *&c.*

Il y a des degrés dans le mauvais comme dans le bon. Cette tirade n'est pas de ce dernier degré qui étonne et qui révolte dans Pertharite, dans Théodore, dans Attila, dans Agésilas. Mais si le plus plat des auteurs tragiques s'avisait de dire aujourd'hui *nos destins jaloux voudront faire quelque chose pour nous à leur tour. Un amour qu'il m'a plu de trahir, ne se trahira pas jusqu'à me haïr; et l'estime qu'on prend pour un autre mérite, et un ordre ambitieux d'un hymen*; et si enfin il étalait sans cesse tous

ces misérables lieux communs de politique, y aurait-il assez de fifflets pour lui ?

VERS 29.

Jamais à ce qu'on aime on n'impute d'offense, &c.

Le cœur est glacé dès cette scène. Ces dissertations sur l'amour, qui tiennent plus de la comédie que de la tragédie, ne conviennent ni à une femme qui aime véritablement, ni à une ambitieuse comme *Sophonisbe*; et *Sophonisbe* qui dans cette scène trouve bon que *Massiniſſe* ne l'aime point, et qui ne veut pas qu'il en aime une autre, joue dès ce moment un personnage auquel on ne peut jamais s'intéresser.

v. 53.

Ce reste ne va point à regretter ma perte,
Dont je prendrais encor l'occasion offerte.

Un reſte qui ne va point à regretter une perte dont on prendrait encore l'occaſion offerte! quelles expressions ! quel style !

v. 96.

Un esclave échappé nous fait toujours rougir.

Cette petite coquetterie comique et cette nouvelle dissertation sur les femmes qui veulent toujours conserver leurs amans, sont si déplacées, que la confidente a bien raison de

lui dire respectueusement qu'elle est une capricieuse. Ce mot seul de *caprice* ôte au rôle de *Sophonisbe* toute la dignité qu'il devait avoir, détruit l'intérêt, et est un vice capital. Ajoutez à cette grande faute les défauts continuels de la diction, comme *Eryxe qui avance la douleur de Sophonisbe par sa joie ; une nouveauté qui n'ose consoler de la déloyauté ; un illustre refus ; une perte devenue amère au-dedans ; Herminie qui ne comprend pas que peut importer à laquelle on veuille s'arrêter ; un reste d'amour qui ne va point à regretter une perte dont on prendrait encore l'occasion offerte ;* et tout ce galimatias absurde qu'on ne remarqua pas assez dans un temps où le goût des Français n'était pas encore formé, et qu'on ne remarque guère aujourd'hui, parce qu'on ne lit pas avec attention, et surtout parce que presque personne ne lit les dernières pièces de *Corneille*.

SCÈNE III.

VERS 27.

Rome nous aurait donc appris l'art de trembler.

On n'avait pas mis encore la peur au rang des arts.

v. 30.

On ne voit point d'ici ce qui se passe à Rome.

On sent combien ce vers est ridicule dans une tragédie. Si on voulait remarquer tous les mauvais vers, la peine serait trop grande et serait perdue.

(*Fin de la scène.*) Cette conversation politique entre deux femmes, leurs petites picoteries n'élèvent l'ame du spectateur ni ne la remuent, et le lecteur est rebuté de voir à tout moment de ces vers de comédie que *Corneille* s'est permis dans toutes ses pièces depuis Cinna, et que le succès constant de Cinna devait l'engager à proscrire de son style. On pourrait observer les solécismes, les barbarismes de ces deux femmes, et, ce qui est bien plus impardonnable, leur langage trivial et comique.

Il n'est pas permis de mettre dans une tragédie, des vers tels que ceux-ci :

Avez-vous en ces lieux quelque commerce ? Aucun.
D'où le savez-vous donc ? D'un peu de sens commun.
On pourrait fort attendre : et pendant cette attente
Vous pourriez n'avoir pas l'ame la plus contente.
On ne sait point d'ici ce qui se passe à Rome.
Mais, Madame, les dieux vous l'ont-ils révélé ?
. . . . . L'ame la plus crédule,
D'un miracle pareil, ferait quelque scrupule.
. . . . . Un succès hautement emporté,
Qui mettrait notre gloire en plus d'égalité.
Du reste, si la paix vous plaît ou vous déplaît,
La victoire et la paix sont pour moi même chose. *&c. &c.*

C'est-là ce que *Saint-Evremont* appelle parler avec dignité, c'est la véritable tragédie : et l'Andromaque de *Racine* est à ses yeux une pièce dans laquelle il y a des choses qui approchent du bon ! Tel est le préjugé ; telle est l'envie secrète qu'on porte au mérite nouveau sans presque s'en apercevoir. *Saint-Evremont* était né après *Corneille*, et avait vu naître *Racine*. Osons dire qu'il n'était digne de juger ni l'un ni l'autre. Il n'y a peut-être jamais eu de réputation plus usurpée que celle de *Saint-Evremont*.

SCENE IV.

VERS *dernier.*

Et je saurai pour vous vaincre ou mourir en roi.

Cette scène devrait être intéressante et sublime. *Sophonisbe* veut forcer son mari à prendre le parti de Carthage contre les Romains. C'est un grand objet et digne de *Corneille ;* si cet objet n'est pas rempli, c'est en partie la faute du style. C'est cette répétition, *m'aimez-vous, Seigneur ? oui, m'aimez-vous encore ?* C'est cette imitation du discours de *Pauline* à *Polyeucte :*

Moi qui, pour en étreindre à jamais les grands nœuds,
Ai d'un amour si juste éteint les plus beaux feux.

Imitation mauvaise ; car le sacrifice que *Pauline* a fait de son amour pour *Sévère* est touchant, et le sacrifice de *Massinisse*, que *Sophonisbe* a fait à l'ambition, est d'un genre tout différent. Enfin, *Syphax* est faible ; *Sophonisbe* veut gouverner son mari. La scène n'est pas assez fortement écrite, et tout est froid.

Je ne parle point de *Carthage abandonnée, qui vaut pour l'un et pour l'autre une grande journée ;* je ne parle pas du style qui devrait réparer les vices du fond, et qui les augmente.

ACTE SECOND.

On retrouve dans ce second acte des étincelles du feu qui avait animé l'auteur de Cinna et de Polyeucte, &c. Cependant la pièce de *Corneille* n'eut qu'un médiocre succès, et la Sophonisbe de *Mairet* continua à être représentée. Je crois en trouver la raison jusque dans les beaux endroits même de la Sophonisbe de *Corneille*. *Eryxe*, cette ancienne maîtresse de *Massinisse*, démêle très-bien l'amour de *Massinisse* pour sa rivale : tout ce qu'elle dit est vrai, mais ce vrai ne peut toucher. Elle annonce elle-même que *Sophonisbe* est aimée; dès-lors plus d'incertitude dans l'esprit du spectateur, plus de suspension, plus de crainte. *Mairet* avait eu l'art de tenir les esprits en suspens : on ne sait d'abord chez lui si *Massinisse* pardonnera ou non à sa captive. C'est beaucoup que dans le temps grossier où *Mairet* écrivait, il devinât ce grand art d'intéresser. Sa pièce était à la vérité remplie de vers de comédie et de longues déclamations; mais ce goût subsista très-long-temps, et il n'y avait qu'un petit nombre d'esprits éclairés qui s'aperçussent de ces défauts. On aimait encore, ainsi que nous l'avons remarqué souvent, ces longues tirades raisonnées, qui, à l'aide de cinq ou six vers

pompeux, et de la déclamation ampoulée d'un acteur, ſubjuguaient l'imagination d'un parterre, alors peu inſtruit, qui admirait ce qu'il entendait et ce qu'il n'entendait pas. Des vers durs, entortillés, obſcurs, paſſaient à la faveur de quelques vers heureux. On ne connaiſſait pas la pureté et l'élégance continue du ſtyle.

La pièce de *Mairet* ſubſiſta donc, ainſi que pluſieurs ouvrages de *Deſmarets*, de *Triſtan*, de *Durier*, de *Rotrou*, juſqu'à ce que le goût du public fût formé.

La Sophonisbe de *Corneille* tomba enſuite comme les autres pièces de tous ces auteurs; elle eſt plus fortement écrite, mais non plus purement; et avec l'incorrection et l'obſcurité continuelle du ſtyle, elle a le grand défaut d'être abſolument ſans intérêt, comme le lecteur peut le ſentir à chaque page.

SCENE PREMIERE.

(*Fin de la ſcène.*) On ſent dans cette ſcène combien *Eryxe* eſt froide et rebutante.

J'aime donc Maſſiniſſe, et je prétends qu'il m'aime;
Je l'adore et je veux qu'il m'adore de même.
Pour juſte aux yeux de tous qu'en puiſſe être la cauſe,
Une femme jalouſe à cent mépris s'expoſe.
Plus elle fait de bruit, moins on en fait d'état.

Eſt-ce

Eſt-ce là une comédie de *Montfleuri*? eſt-ce une tragédie de *Corneille*?

SCENE II.

Cette ſcène eſt auſſi froide et auſſi comiquement écrite que la précédente. *Maſſiniſſe* eſt non-ſeulement le maître de la ville, mais auſſi des murs. *Il voit céder les ſoins de la victoire aux douceurs de l'amour en ce reſte de jour. Il n'aurait plus ſujet d'aucune inquiétude, n'était qu'il ne peut ſortir d'ingratitude.* Quand on fait parler ainſi ſes héros, il faut ſe taire. *Eryxe* dit autant de ſottiſes que *Maſſiniſſe*: j'appelle hardiment les choſes par leur nom; et j'ai cette hardieſſe, parce que j'idolâtre les beaux morceaux du Cid, d'Horace, de Cinna, de Polyeucte et de Pompée.

SCENE III.

(*Fin de la ſcène.*) Ce qui fait que cette petite ſcène de bravades entre *Eryxe* et *Sophonisbe* eſt froide, c'eſt qu'elle ne change rien à la ſituation, c'eſt qu'elle eſt inutile, c'eſt que ces deux femmes ne ſe bravent que pour ſe braver.

SCENE IV.

VERS 1.

. . . Pardonnez-vous à cette inquiétude
Que fait de mon deſtin la triſte incertitude ?

On a dit que ce qui déplut davantage dans la Sophonisbe de *Corneille*, c'eſt que cette reine épouſe le vainqueur de ſon mari, le même jour que ce mari eſt priſonnier. Il ſe peut qu'une telle indécence, un tel mépris de la pudeur et des lois, ait révolté tous les eſprits bien faits. Mais les actions les plus condamnables, les plus révoltantes ſont très-ſouvent admiſes dans la tragédie, quand elles ſont amenées et traitées avec un grand art. Il n'y en a point du tout ici ; et les diſcours que ſe tiennent ces deux amans, n'étaient pas capables de faire excuſer ce ſecond mariage dans la maiſon même qu'habite encore le premier mari.

Pardonnez, Monſieur, à l'inquiétude que l'incertitude de mon deſtin fait. Jugez l'excès de ma confuſion. Si ce qu'on vit d'intelligence entre nous, ne nous convaincra point d'une vengeance indigne. Mais plus l'injure eſt grande, d'autant mieux éclate la généroſité de ſervir une ingrate, miſe par votre bras lui-même, hors d'état d'en reconnaître l'éclat.

Cet horrible galimatias hériſſé de ſolécismes, eſt-il bien propre à faire pardonner à *Sophonisbe* l'inſolente indécence de ſa conduite ?

On ne peut excuſer *Corneille* qu'en diſant qu'il a fait Cinna.

(*Fin de la ſcène.*) Scène froide encore, parce que le ſpectateur ſait déjà quel parti a pris *Maſſiniſſe*, parce qu'elle eſt dénuée de grandes paſſions et de grands mouvemens de l'ame.

SCENE V.

VERS 16.

Mais comme enfin la vie eſt bonne à quelque choſe,
Ma patrie elle-même à ce trépas s'oppoſe.

La vie eſt bonne à quelque choſe ! quels diſcours et quels raiſonnemens !

(*Fin de la ſcène.*) Scène plus froide encore, parce que *Sophonisbe* ne fait que raiſonner avec ſa confidente ſur ce qui vient de ſe paſſer. Par tout où il n'y a ni crainte, ni eſpérance, ni combats du cœur, ni infortunes attendriſſantes, il n'y a point de tragédie. Encore ſi la froideur était un peu ranimée par l'éloquence de la poëſie ! mais une proſe incorrecte et rimée ne fait qu'augmenter les vices de la conſtruction de la pièce.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Oui, Seigneur, j'ai donné vos ordres à la porte, *&c.*

MÊMES défauts par-tout. Quel fruit tirerait-on des remarques que nous pourrions faire? Il n'y a que le bon qui mérite d'être discuté.

(*Fin de la scène.*) Scène froide, parce qu'elle ne change rien à la situation de la scène précédente, parce qu'un subalterne rapporte en subalterne un discours inutile de l'inutile *Eryxe*, et qu'il est fort indifférent que cette *Eryxe* ait prononcé ou non ce vers comique :

Le roi n'use pas mal de mon consentement.

SCENE II.

(*Fin de la scène.*) Scène froide encore, par la même raison qu'elle n'apporte aucun changement, qu'elle ne forme aucun nœud, que les personnages répètent une partie de ce qu'ils ont déjà dit, qu'on ne s'intéresse point à *Eryxe*, qu'elle ne fait rien du tout dans la pièce. Ce sont les Romains et non pas *Eryxe*

que *Maſſiniſſe* doit craindre; qu'elle ſe plaigne ou qu'elle ne ſe plaigne pas, les Romains voudront toujours mener *Sophonisbe* en triomphe. Mais le pis de tout cela, c'eſt qu'on ne ſaurait plus mal écrire. La première loi quand on fait des vers, c'eſt de les faire bons.

SCENE III.

(*Fin de la ſcène.*) Nouvelles bravades inutiles, qui rendent cette ſcène auſſi froide que les autres.

SCENE IV.

(*Fin de la ſcène.*) Scène encore froide. *Sophonisbe* ſemble y craindre en vain la vengeance d'*Eryxe* qui n'eſt point en état de ſe venger, qui ne joue d'autre perſonnage que celui d'être délaiſſée, qui ne parle pas même aux Romains, qui, comme on l'a déjà remarqué, ne produit rien du tout dans la pièce.

SCENE VI.

VERS 97.

Votre exemple eſt ma loi; vous vivez et je vi.

Il eſt bon que dans la poëſie on puiſſe ſupprimer ou ajouter des lettres ſelon le beſoin, ſans nuire à l'harmonie; *je fai*, *je vi*,

je croi, *je doi*, pour *je vis*, *je fais*, *je crois*, *je dois*, &c.

(*Fin de la ſcène.*) Cette ſcène n'eſt pas de la froideur des autres, par cette ſeule raiſon que la ſituation eſt embarraſſante ; mais cette ſituation n'eſt ni noble, ni tragique ; elle eſt révoltante, elle tient du comique. Un vieux mari qui vient revoir ſa femme, et qui la trouve mariée à un autre, ferait aujourd'hui un effet très-ridicule. On n'aime de telles aventures que dans les contes de *la Fontaine*, et dans des farces. Les mots de *roi*, de *couronne*, de *diadème*, loin de mettre de la dignité dans une aventure ſi peu tragique, ne ſervent qu'à faire mieux ſentir le contraſte de la tragédie et de la comédie. *Syphax* eſt ſi prodigieuſement avili, qu'il eſt impoſſible qu'on prenne à lui le moindre intérêt. Pour peu qu'on pèſe toutes ces raiſons, on verra qu'à la longue une nation éclairée eſt toujours juſte, et que c'eſt en ſe formant le goût que le public a rejeté Sophonisbe.

ACTE QUATRIEME.

SCENE II.

(*Fin de la scène.*) Si le vieux *Syphax* a été humilié avec sa femme, il l'est bien plus avec *Lélius*, en demandant pardon d'avoir combattu les Romains, et s'excusant sur son *imbécille et sévère esclavage*, *sur ses cheveux gris*, *sur les ardeurs ramassées dans ses veines glacées.*

On demande pourquoi il n'est pas permis d'introduire dans la tragédie des personnages bas et méprisables? La tragédie, dit-on, doit peindre les mœurs des grands; et parmi les grands il se trouve beaucoup d'hommes méprisables et ridicules: cela est vrai; mais ce qu'on mépriſe, ne peut jamais intéresser: il faut qu'une tragédie intéresse; et ce qui est fait pour le pinceau de *Téniers*, ne l'est pas pour celui de *Raphaël.*

SCENE III.

VERS 93.

Vous parlez tant d'amour, qu'il faut que je confesse
Que j'ai honte pour vous de voir tant de faiblesse, *&c.*

Il y a bien de la force et de la dignité dans les vers suivans; c'est ce morceau singulier, ce sont quelques autres tirades contre la passion

de l'amour, qui ont fait dire assez mal à propos que *Corneille* avait dédaigné de représenter ses héros amoureux. Le discours de *Lélius* est noble, et a quelque chose de sublime ; mais vous sentez que plus il est grand, plus il rend *Massinisse* petit. *Massinisse* est le premier personnage de la pièce, puisque c'est lui qui est passionné et infortuné. Dès que ce premier personnage devient un subalterne traité avec mépris par son supérieur, il ne peut plus être souffert : il est impossible, comme on l'a déjà dit, de s'intéresser à ce qu'on méprise. Quand le vieux Don *Diegue* dit à *Rodrigue* son fils :

L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir :

il n'avilit point *Rodrigue*, il le rend même plus intéressant, en mettant aux prises sa passion avec l'amour filial ; mais si un envoyé de *Pompée* venait reprocher à *Mithridate* sa faiblesse pour *Monime*, s'il insultait avec une dérision amère au ridicule d'un vieillard amoureux, jaloux de ses deux enfans, *Mithridate* ne serait plus supportable.

Il paraît que *Lélius* se moque continuellement de *Massinisse*, et que ce prince n'exprime, ni assez ce qu'il doit dire, ni assez bien ce qu'il dit.

Quel ridicule espoir en garderait mon ame,
Si votre dureté me refuse ma femme ?
Est-il rien plus à moi, rien plus à balancer ?

Lélius

Lélius répond à ces vers comiques, que ſa femme n'eſt point ſa femme; le numide ne parle alors que de ſon amour fidelle, de ce qu'un digne amour donne d'impatience, des amours de *Mars* et de *Jupiter*; il dit qu'il ne veut régner et vivre que dans les bras de *Sophonisbe*: il parle beaucoup plus tendrement de ſa paſſion pour elle à *Lélius*, qu'il n'en parle à elle-même; et par là il redouble le mépris que *Lélius* lui témoigne. C'était-là pourtant une belle occaſion de répondre avec dignité à *Lélius*, de faire valoir les droits des rois et des nations, d'oppoſer la violence africaine à la grandeur romaine, de repouſſer l'outrage par l'outrage, au lieu de jouer le rôle d'un valet qui s'eſt marié ſans la permiſſion de ſon maître; il ſoutient ce malheureux perſonnage dans la ſcène ſuivante avec *Sophonisbe*; il la prie de venir demander grâce avec lui à *Scipion*: et enfin la faibleſſe de ſes expreſſions ne répond que trop à celle de ſon ame.

(*Fin de la ſcène.*) *Maſſiniſſe* paraît dans un aviliſſement encore plus grand que *Syphax*; il vient ſe plaindre de ce qu'on lui prend ſa femme: il fait l'apologie de l'amour devant le lieutenant de *Scipion*; et il fait cette apologie en vers comiques: *Pour aimer à notre âge, en eſt-on moins parfait?* &c. et *Lélius* qui

ne paraît là que pour dire qu'il ne faut point aimer, joue un rôle auſſi froid que celui de *Maſſiniſſe* eſt humiliant.

SCENE V.

VERS 7.

Allons, allons, Madame, eſſayer aujourd'hui
Sur le grand Scipion ce qu'il a craint pour lui.

Quoi ! *Maſſiniſſe* apprenant que le jeune *Scipion* arrive, conſeille à ſa femme d'aller lui faire des coquetteries, et de tâcher d'avoir en un jour trois maris ! *Sophonisbe* répond noblement; mais toute la grandeur de *Corneille* ne pourrait ennoblir cette ſcène qui commence par une propoſition ſi lâche et ſi ridicule.

SCENE VI.

V. 1.

Douterez-vous encor, Seigneur, qu'elle vous aime ? —
Mézétule, il eſt vrai, ſon amour eſt extrême.

Il ſerait à ſouhaiter qu'il le fût, il y aurait au moins quelque intérêt dans la pièce; mais *Sophonisbe* n'a point du tout cette *illuſtre faibleſſe* dont *Maſſiniſſe* l'a priée de faire voir les douceurs. Elle ne lui a dit qu'un mot un peu tendre : elle a toujours grand ſoin de perſuader qu'elle n'aime que ſa grandeur.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 32.

Tous les cœurs ont leur faible, et c'était-là le mien.

TOUTES les ſcènes précédentes ayant été ſi froides, il eſt impoſſible que ce cinquième acte ne le ſoit pas. *Sophonisbe* elle-même avertit qu'elle n'avait point de paſſion, qu'elle n'avait que la folle ardeur de braver ſa rivale; que c'était-là ſon *ſuprême bien* et ſon *faible*. Un tel faible n'eſt nullement tragique.

Elle a donc un caractère auſſi froid que ſes deux maris, puiſque de ſon aveu elle n'a qu'un *caprice* ſans grandeur d'ame et ſans amour.

SCENE II.

(*Fin de la ſcène.*) Comment ſe peut-il faire qu'une ſcène où un mari envoie du poiſon à ſa femme, ſoit froide et comique? c'eſt que cette femme lui renvoie ſon poiſon, après que ce poiſon lui a été préſenté comme un meſſage tout ordinaire; c'eſt qu'elle lui fait dire qu'il n'a qu'à s'empoiſonner lui-même. Après une

ſi étrange ſcène, tout ce qui peut étonner, c'eſt qu'il ſe ſoit trouvé autrefois des défenſeurs de cette tragédie ; et ce qui ſerait plus étonnant, c'eſt qu'on la rejouât aujourd'hui.

SCENE IV.

(*Fin de la ſcène.*) Cette ſcène paraît au-deſſous de toutes les précédentes, par la raiſon même qu'elle devait être touchante. Une femme à qui ſon mari envoie du poiſon, et qui en fait confidence à ſa rivale, ſemble devoir produire quelques grands mouvemens, quelque changement ſurprenant de fortune, quelque cataſtrophe. Mais cette confidence faite froidement et reçue de même, ne produit qu'un vers de comédie :

Que voulez-vous, Madame, il faut s'en conſoler.

Les expreſſions les plus ſimples dans de grands malheurs, ſont ſouvent les plus nobles et les plus touchantes ; mais nous avons déjà remarqué combien il faut craindre en cherchant le ſimple de tomber dans le comique et dans le bas.

SCENE V.

(*Fin de la ſcène.*) Cette fin de la pièce eſt, quant au fond, très-inférieure à celle de *Mairet*. Car du moins *Maſſiniſſe* dans *Mairet* eſt au déſeſpoir ; il montre aux Romains ſa femme expirante, et il ſe tue auprès d'elle. Mais ici *Sophonisbe* parle de *Maſſiniſſe* comme du dernier des hommes, et cet homme ſi mépriſé épouſe *Eryxe*. La pièce de *Corneille* finit donc par le mariage de deux perſonnages dont perſonne ne ſe ſoucie ; et *Corneille* a ſi bien ſenti combien *Maſſiniſſe* eſt bas et odieux, qu'il n'oſe le faire paraître ; de ſorte qu'il ne reſte ſur la ſcène qu'un *Lélius* qui ne prend nulle part au dénouement, la froide *Eryxe*, et des ſubalternes.

SCENE VIII et dernière.

VERS 37.

Elle meurt à mes yeux, mais elle meurt ſans trouble ;
Et ſoutient, en mourant, la pompe d'un courroux
Qui ſemble moins mourir que triompher de nous.

La pompe d'un courroux qui ſemble moins mourir que triompher ! On voit aſſez que c'eſt-là de l'enflure dépourvue du mot propre, et qu'un courroux n'eſt pas pompeux. *Eryxe*

répond avec nobleſſe et avec convenance. Il eût été à déſirer que la pièce finît par ce diſcours d'*Eryxe*, ou que *Lélius* eût mieux parlé : car qu'importe qu'on *aille voir Scipion et Maſſiniſſe ?*

VERS *dernier.*

Madame, encore un coup, laiſſons-en faire au temps.

n'eſt pas une fin heureuſe. Les meilleures ſont celles qui laiſſent dans l'ame du ſpectateur quelque idée ſublime, quelque maxime vertueuſe et importante, convenable au ſujet ; mais tous les ſujets n'en ſont pas ſuſceptibles.

On n'a point remarqué tous les défauts dans les détails, que le lecteur remarque aſſez. La pièce en eſt pleine ; elle eſt très-froide, très-mal conçue, et très-mal écrite.

REMARQUES

SUR OTHON,

Tragédie repréſentée en 1665.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

Il ne faut guère en croire ſur un ouvrage ni l'auteur, ni ſes amis, encore moins les critiques précipitées qu'on en fait dans la nouveauté. En vain *Corneille* dit, dans ſa préface, que cette pièce égale ou paſſe la meilleure des ſiennes. En vain *Fontenelle* fait l'éloge d'Othon ; le temps ſeul eſt juge ſouverain ; il a banni cette pièce du théâtre. Il y en a ſans doute une raiſon qu'il faut chercher ; je n'en connais point de meilleure que l'exemple de Britannicus. Le temps nous a appris que quand on veut mettre la politique ſur le théâtre, il faut la traiter comme *Racine*, y jeter de grands intérêts, des paſſions vraies, et de grands mouvemens d'éloquence ; et que rien n'eſt plus néceſſaire qu'un ſtyle pur, noble, coulant et égal, qui ſe ſoutienne d'un bout de la pièce à l'autre. Voilà tout ce qui manque à Othon.

Avouons que cette tragédie n'eſt qu'un arrangement de famille; on ne s'y intéreſſe pour perſonne ; il y eſt beaucoup parlé d'amour, et cet amour même refroidit le lecteur. Lorſque ce reſſort, qui devrait attacher, a manqué ſon effet, la pièce eſt perdue.

Il eſt dit dans l'Hiſtoire du théâtre, à l'article *Othon*, que *Corneille* refit trois fois le cinquième acte ; j'ai de la peine à le croire; mais ſi la choſe eſt vraie, elle prouve qu'il fallait le refaire une quatrième fois, ou plutôt qu'il était impoſſible de tirer un cinquième acte intéreſſant d'un ſujet ainſi arrangé. *Corneille* ne refit pas trois fois la première ſcène du premier acte, qui eſt pleine de très-grandes beautés. Quand le ſujet porte l'auteur, il vogue à pleines voiles; mais quand l'auteur porte le ſujet, quand il eſt accablé du poids de la difficulté, et refroidi par le défaut d'intérêt qu'il ne peut ſe diſſimuler à lui-même, alors tous ſes efforts ſont inutiles. *Corneille* pouvait être d'abord échauffé par le beau portrait que fait *Tacite* de la cour de *Galba*, et par le diſcours qu'il prête à cet empereur.

Le nom de Rome était encore quelque chose d'important. *Corneille* avait assez d'invention pour former une intrigue de cinq actes; mais tout cela n'avait rien d'attachant ni de tragique; il le sentit, sans doute, plus d'une fois en composant; et quand il fut au cinquième acte, il se vit arrêté. Il s'aperçut trop tard que ce n'était pas là une tragédie. *Racine* lui-même aurait échoué dans un sujet pareil.

REMARQUES
SUR OTHON,
TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

Il y a peu de pièces qui commencent plus heureuſement que celle-ci; je crois même que de toutes les expoſitions, celle d'Othon peut paſſer pour la plus belle; et je ne connais que l'expoſition de Bajazet qui lui ſoit ſupérieure.

VERS 41.

Je les voyais tous trois ſe hâter ſous un maître,
Qui, chargé d'un long âge, a peu de temps à l'être,
Et tous trois à l'envi s'empreſſer ardemment
A qui dévorerait ce règne d'un moment.

Corneille n'a jamais fait quatre vers plus forts, plus pleins, plus ſublimes; et c'eſt en partie ce qui juſtifie la liberté que je prends de préférer cette expoſition à celles de toutes ſes autres pièces. A la vérité, il y a quelques vers familiers et négligés dans cette première

ſcène, quelques expreſſions vicieuſes, comme, *le mérite et le ſang font un éclat en vous :* on ne dit point, *faire un éclat dans quelqu'un.*

VERS 44.

A qui dévorerait ce règne d'un moment.

La beauté de ce vers conſiſte dans cette métaphore rapide du mot *dévorer ;* tout autre terme eût été faible : c'eſt-là un de ces mots que *Deſpréaux* appelait *trouvés. Racine* eſt plein de ces expreſſions dont il a enrichi la langue. Mais qu'arrive-t-il ? Bientôt ces termes neufs et originaux, employés par les écrivains les plus médiocres, perdent leur premier éclat qui les diſtinguait ; ils deviennent familiers ; alors les hommes de génie ſont obligés de chercher d'autres expreſſions, qui ſouvent ne ſont pas ſi heureuſes. C'eſt ce qui produit le ſtyle forcé et ſauvage dont nous ſommes inondés. Il en eſt à peu-près comme des modes : on invente pour une princeſſe une parure nouvelle, toutes les femmes l'adoptent ; on veut enſuite renchérir, et on invente du bizarre plutôt que de l'agréable.

V. 91.

Il ſe vengerait même à la face des Dieux,

A la face des Dieux, eſt ce qu'on appelle une cheville ; il ne s'agit point ici de dieux et d'autels. Ces malheureux hémiſtiches qui ne

disent rien, parce qu'ils semblent en trop dire, n'ont été que trop souvent imités.

VERS 102.

Seigneur, en moins de rien il se fait des miracles;

est un vers comique : mais ces petits défauts, qui rendraient une mauvaise scène encore plus mauvaise, n'empêchent pas que celle-ci ne soit claire, vigoureuse, attachante; trois mérites très-rares dans les expositions.

Cette première scène d'Othon prouve que *Corneille* avait encore beaucoup de génie. Je crois qu'il ne lui a manqué que d'être sévère pour lui-même, et d'avoir des amis sévères. Un homme capable de faire une telle scène, pouvait assurément faire encore de bonnes pièces. C'est un très-grand malheur, il faut le redire, que personne ne l'avertit qu'il choisissait mal ses sujets, que ces dissertations politiques n'étaient pas propres au théâtre, qu'il fallait parler au cœur, observer les règles de la langue, s'exprimer avec clarté et avec élégance, ne jamais rien dire de trop, préférer le sentiment au raisonnement : il le pouvait; il ne l'a fait dans aucune de ses dernières pièces. Elles donnent de grands regrets.

SCENE II.

VERS 1.

Je crois que vous m'aimez, Seigneur, et que ma fille
Vous fit prendre intérêt en toute la famille, *&c.*

La pièce commence à faiblir dès cette seconde scène. On voit trop que la tragédie ne sera qu'une intrigue de cour, une cabale pour donner un successeur à *Galba*. C'est-là de quoi fournir une douzaine de lignes à un historien, et quelques pages à des écrivains d'anecdotes ; mais ce n'est pas là un sujet de tragédie. Othon est beaucoup moins théâtral que Sophonisbe, et bien moins heureux encore que Sertorius. Agésilas qui suit, est moins théâtral encore qu'Othon. Le succès est presque toujours dans le sujet ; ce qui le prouve, c'est que Théodore, Sophonisbe, la Toison d'or, Pertharite, Othon, Agésilas, Suréna, Pulchérie, Bérénice, Attila, pièces que le public a proscrites, sont écrites à peu près du même style que Rodogune, dont on revoit le cinquième acte et quelques autres morceaux avec tant de plaisir. Ce sont quelquefois les mêmes beautés, et toujours les mêmes défauts dans l'élocution. Par-tout vous trouverez des pensées fortes, et des idées alambiquées, de la hauteur et de la familiarité,

de l'amour mêlé de politique, quelques vers heureux, et beaucoup de mal faits, des raiſonnemens, des conteſtations, des bravades. Il eſt impoſſible de ne pas reconnaître la même main. D'où peut donc venir la différence du ſuccès, ſi ce n'eſt du fond même du deſſin? Les défauts de ſtyle, qui ne ſe remarquent pas dans le beau ſpectacle du cinquième acte de Rodogune, ſe font ſentir quand le ſujet ne les couvre pas, quand l'eſprit du ſpectateur refroidi a la liberté d'examiner la diction, l'inconvenance, l'irrégularité des phraſes, les ſoléciſmes. Je ſais bien qu'Oedipe était un très-beau ſujet; mais ce n'eſt pas le ſujet de Sophocle que *Corneille* a traité, c'eſt l'amour de *Théſée* et de *Dircé*, mêlé avec la fable d'*Oedipe*; c'eſt une froide politique jointe à un froid amour, qui rend tant de pièces inſipides.

Une fille qui fait prendre intérêt en toute la famille; des devoirs dont s'empreſſe un amant; Galba qui refuſe ſon ordre à l'effet de nos vœux; de l'air dont nous nous regardons; une vérité qu'on voit trop manifeſte; du tumulte excité; Vitellius qui arrive avec ſa force unie; ce qu'il a de vieux corps; de qui ſe l'immola; ramener les eſprits par un jeune empereur; il ira du côté de Lacus; il a remis exprès à tantôt d'en réſoudre; ces grands jaloux; un œil bas; une princeſſe qui s'eſt miſe à ſourire: tout cela eſt à la vérité très-défectueux.

Le fond du discours de *Vinius* est raisonnable ; mais ce n'est pas assez.

VERS 87.

. . . . . Il est d'autres romains,
Seigneur, qui sauront mieux appuyer vos desseins. . .
Et qui feront ravis de vous devoir l'empire, —
. . . . . Sans Plautine
L'amour m'est un poison, le bonheur m'assassine,
. . . . . Les douceurs du pouvoir souverain
Me sont d'affreux tourmens, s'il m'en coûte ma main..
Vous voulez que je règne, et je ne sais qu'aimer.

Je ne remarquerai que ces étranges vers dans cette scène ; ils sont en partie le sujet de la pièce. *Othon* est amoureux ; car, quoi qu'on en dise, encore une fois, il n'y a aucun des héros de *Corneille* qui ne le soit ; mais il est amoureux froidement. Il n'a d'abord demandé la fille de *Vinius* que par politique ; il n'a pas de ces passions violentes, qui seules réussissent au théâtre, et qui seules font pardonner le refus d'un empire. Il a commencé par étaler la profondeur d'un courtisan habile ; il parle à présent comme un jeune homme passionné et tendre. Il dément le caractère qu'il a fait paraître dans la première scène ; et le même homme qui se fera nommer empereur et qui détrônera *Galba*, renonce ici à l'empire. Le

ſpectateur ne croit guère à cet amour, il ne s'y intéreſſe pas. Un des meilleurs connaiſſeurs, en liſant Othon pour la première fois, dit à cette ſeconde ſcène : Il eſt impoſſible que la pièce ne ſoit froide ; et il ne ſe trompa point. En effet, ces craintes éloignées que montre *Vinius* de ce qui peut arriver un jour, ne ſont point un aſſez grand reſſort. Il faut craindre des périls préſens et véritables dans la tragédie, ſans quoi tout languit, tout ennuie.

SCENE III.

VERS 1.

Non pas, Seigneur, non pas; quoi que le ciel m'envoie,
Je ne veux rien tenir d'une honteuſe voie.

Cette troiſième ſcène juſtifie déjà ce qu'on doit prévoir, que ce n'eſt pas là une tragédie. *Plautine* écoutait à la porte, et elle vient interrompre ſon père, pour dire en vers durs et obſcurs, qu'elle ne voudrait point un jour épouſer ſon amant, ſi cet amant marié à une autre, ne pouvait revenir à elle que par un divorce. Non-ſeulement c'eſt manquer à la bienſéance, mais quel faible intérêt, quel froid ſujet d'une ſcène, qu'une fille qui, ſans être appelée, vient dire à ſon père devant ſon amant, ce qu'elle ferait un jour, ſi ce froid amant voulait l'épouſer en troiſièmes noces !

Elle

Elle ſerait en effet la troiſième femme d'*Othon*, qui l'épouſerait après avoir répudié *Poppée* et *Camille*.

VERS 7.

. . . Je vaincrai l'horreur d'un ſi cruel devoir, *&c.*

Vaincre l'horreur d'un cruel devoir; ce qu'à ſes déſirs elle fait de violence, pour fuir les appas honteux d'une eſpérance indigne; la vertu qui dompte et bannit l'amour, et qui n'en ſouffre qu'un vertueux retour. Ce ſont-là des expreſſions qui affaibliraient les plus beaux ſentimens.

v. 16.

Quittez vos yeux de père, et prenez-en d'amant.

Ce vers ne prépare pas un intérêt tragique, et ce défaut revient ſouvent dans toutes ces dernières tragédies.

SCENE IV.

v. 2.

. . . S'il faut prévenir ce mortel déshonneur,
Recevez-en l'exemple, *&c.*

Othon, qui veut ſe tuer ainſi au premier acte pour une crainte imaginaire, et pour une maîtreſſe, excite plutôt le rire que la terreur; rien n'eſt jamais plus mal reçu au théâtre qu'un déſeſpoir mal placé, et qu'on n'attendait pas

d'un homme qui n'a d'abord parlé que de politique. Ajoutons que cette ſcène entre *Othon* et *Plautine* eſt très-faible. Je remarque que *Plautine* conſeille ici à *Othon* préciſément la même choſe qu'*Atalide* à *Bajazet*; mais quelle différence de ſituation, de ſentimens et de ſtyle! *Bajazet* eſt réellement en danger de ſa vie, et *Othon* ne court ici qu'un danger chimérique. *Plautine* eſt raiſonneuſe et froide. *Atalide* eſt touchante, et a autant de délicateſſe que d'amour. Enfin, ce qui eſt de la plus grande importance, les vers de *Corneille* ne valent rien, et ceux de *Racine* ſont parfaits dans leur genre. Comparez (rien ne forme plus le goût), comparez aux vers d'*Atalide* ces vers de *Plautine* :

Et n'aſpire qu'au bien d'aimer et d'être aimé.—
Qu'un tel épurement demande un grand courage!....
Et ſe croit mal aimé, s'il n'en a l'aſſurance....
Et que de votre cœur vos yeux indépendans
Triomphent comme moi des troubles du dedans.—
Conſervez-moi toujours l'eſtime et l'amitié.

C'eſt le ſtyle, c'eſt la diction qui fait tout dans les ſcènes où le ſpectateur eſt aſſez tranquille pour réfléchir ſur les vers; et encore eſt-il néceſſaire de ne point négliger la diction dans les ſituations les plus frappantes du théâtre. En un mot, il faut toujours bien écrire.

VERS 22.

Il eſt un autre amour dont les vœux innocens
S'élèvent au-deſſus du commerce des ſens.

Encore des diſſertations métaphyſiques ſur l'amour : quel mauvais goût ! C'était l'eſprit du temps, dit-on ; mais il faut dire encore que la nation françaiſe eſt la ſeule qui ait eu cette malheureuſe eſpèce d'eſprit. Cela eſt bien pis que les *concetti* qu'on reprochait aux Italiens.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Dis-moi donc, lorſqu'Othon s'eſt offert à Camille,
A-t-il paru contraint ? a-t-elle été facile ?
Son hommage auprès d'elle a-t-il eu plein effet ?
Comment l'a-t-elle pris, et comment l'a-t-il fait ? *&c.*

RACINE a encore pris entièrement cette ſituation dans ſa tragédie de *Bajazet*. *Atalide* a envoyé ſon amant à *Roxane* ; elle s'informe en tremblant du ſuccès de cette entrevue qu'elle a ordonnée elle-même, et qui doit cauſer ſa mort. La délicateſſe de ſes ſentimens,

les combats de ſon cœur, ſes craintes, ſes douleurs, ſont exprimés en vers ſi naturels, ſi aiſés, ſi tendres, que ces vraies beautés charment tous les lecteurs.

Mais ici, *Corneille* commence ſa ſcène par quatre vers, dont le ridicule eſt ſi extrême, qu'on n'oſe plus même les citer dans des ouvrages ſérieux: *Dis-moi donc, lorſqu'Othon*, &c.

Plautine exprime les mêmes ſentimens qu'*Atalide*:

En regardant ſon change ainſi que mon ouvrage, *&c.*

Atalide eſt dans des circonſtances abſolument ſemblables: mais c'eſt préciſément dans ces mêmes ſituations qu'on voit la prodigieuſe différence qu'il y a entre le ſentiment et le raiſonnement, entre l'élégance et la dureté du ſtyle, entre cet art charmant qui développe avec une vérité ſi touchante tous les replis du cœur, et la vaine déclamation ou la ſéchereſſe.

VERS 27.

Othon à la princeſſe a fait un compliment,
Plus en homme de cour qu'en véritable amant; *&c.*

Toute cette tirade eſt entièrement du ſtyle de la comédie, mais de la comédie froide et dénuée d'intérêt. *L'amour qui eſt civilité dans Othon, et la civilité qui eſt amour dans Camille*, eſt ſi éloigné de la tragédie, qu'on ne conçoit

guère comment *Corneille* a pu y faire entrer de pareilles phrases et de pareilles idées.

VERS 33.

Ses gestes concertés, ses regards de mesure,
N'y laissaient aucun mot aller à l'aventure. . .
Jusque dans ses soupirs la justesse régnait,
Et suivait pas à pas un effort de mémoire, *&c.*

Qu'est-ce que *des regards de mesure*, *et la justesse qui règne dans des soupirs?* et comment cette *justesse de soupirs* peut-elle suivre un *effort de mémoire? Othon* a-t-il appris par cœur un long compliment? De tels vers ne seraient tolérables en aucun genre de poësie. Que veut dire madame de *Sévigné*, quand elle dit: *Racine n'ira pas loin, pardonnons de mauvais vers à Corneille?* Non, il ne faut pas pardonner des pensées fausses très-mal exprimées; il faut être juste.

SCENE II.

V. 1.

. . . . . Que venez-vous m'apprendre?

Corneille qu'on a voulu faire passer pour un poëte qui dédaignait d'introduire l'amour sur la scène, était tellement accoutumé à faire parler d'amour ses héros, qu'il représente ici un vieux ministre d'Etat, comme amoureux

de *Plautine*; et cette *Plautine* lui répond par des injures. On peut, dans les mouvemens violens d'une paſſion trahie, et dans l'excès du malheur, s'emporter en reproches; mais *Plautine* n'a aucune raiſon de parler ainſi au premier miniſtre de l'empereur qui la demande en mariage : ce trait eſt contre la bienſéance et contre la raiſon; ce qui eſt bien plus extraordinaire, c'eſt que *Martian* à qui *Plautine* fait le plus ſanglant outrage, en lui reprochant très-mal à propos ſa naiſſance, lui dit enſuite, *Madame, encore un coup, ſouffrez que je vous aime.* L'amour de ce miniſtre, les réponſes de *Plautine*, et tout ce dialogue, révoltent et refroidiſſent. Ce n'eſt là ni peindre les hommes comme ils ſont, ni comme ils doivent être, ni les faire parler comme ils doivent parler.

VERS 15.

Votre ame, en me feſant cette civilité,
Devrait l'accompagner de plus de vérité, *&c.*

Une ame qui fait une civilité; le mal qui vient à un vieux miniſtre d'Etat (et c'eſt le mal d'amour); et *Plautine* qui répond à ce miniſtre, *qu'il n'a point changé de viſage;* et l'autre qui réplique, *qu'il a l'oreille du grand maître.*

Que dire d'un tel dialogue? On eſt obligé de faire un commentaire : que ce commentaire au moins ſerve à faire connaître que ſon auteur

rend justice : il ne connaît aucune occasion où l'on doive déguiser la vérité. *Plautine* montre de la hauteur ; et si cette hauteur menait à quelque chose de tragique, elle pourrait faire impression. Remarquons encore que de la hauteur n'est pas de la grandeur.

SCENE III.

VERS 1.

Madame, enfin Galba s'accorde à vos souhaits,
Et j'ai tant fait sur lui, que dès cette journée
De vous avec Othon il consent l'hymenée. —
Qu'en dites-vous, Seigneur ? *&c.*

Tout ce qu'on peut remarquer, c'est que, *j'ai tant fait sur lui*, est un barbarisme et une expression basse : que le *qu'en dites-vous* de *Plautine*, est une ironie comique ; que *sa grande ame qui fait un présent de sa flamme*, est très-vicieux ; qu'*il fait bon s'expliquer*, est bourgeois ; et que la scène est très-froide.

SCENE IV.

VERS 35.

Il fait trop ménager ſes vertus et ſes vices,
Il était ſous Néron de toutes ſes délices, *&c.*

Le portrait d'*Othon* eſt très-beau dans cette ſcène. Il eſt permis à un auteur dramatique d'ajouter des traits aux caractères qu'il dépeint, et d'aller plus loin que l'hiſtoire. *Tacite* dit d'*Othon : puritiam incurioſe, adoleſcentiam petulanter egerat, gratus Neroni æmulatione luxus... in provinciam ſpecie legationis ſepoſuit... comiter adminiſtrata provincia.* Son enfance fut pareſſeuſe, ſa jeuneſſe débauchée ; il plut à *Néron* en imitant ſes vices et ſon luxe. S'étant exilé lui-même dans la Luſitanie dont il était gouverneur, il s'y comporta avec humanité.

Cette ſcène ſerait intéreſſante ſi elle produiſait de grands événemens. Les fautes ſont, *l'amitié reſſaiſie de trois cœurs, que ce nœud la retienne d'ajouter, ou près de cette belle*, et quelques autres expreſſions qui ne ſont ni aſſez nobles, ni aſſez correctes.

v. 66.

S'il a grande naiſſance, il a peu de vertu, *&c.*

S'il a grande naiſſance ; une vigueur adroite et fière qui sème des appas ; et c'eſt-là juſtement ; moquons-nous

moquons-nous du reſte; il nous devra le tout ; s'il vient par nous à bout, &c. Il n'eſt pas néceſſaire de dire que toutes ces façons de parler ſont ou vicieuſes ou ignobles.

VERS 101.

Quoi, votre amour toujours ſera ſon capital
Des attraits de Plautine et du nœud conjugal ?

Cela ſeul ſuffirait pour avilir un héros, et détruit tout ce que cette ſcène promettait.

SCENE V.

V. 1.

Je vous rencontre enſemble ici fort à propos,
Et voulais à tous deux vous dire quatre mots.

A propos et *quatre mots* auraient gâté le rôle de *Cornélie*. Mais une fille qui vient parler ainſi de ſon mariage à deux miniſtres, eſt bien loin d'être une *Cornélie*. *Camille* emploie cette figure froide de l'ironie, qu'il faut employer ſi ſobrement ; elle parle en bourgeoiſe, en parlant de l'empire. *Je ſais ce qui m'eſt propre ; je m'aime un peu moi-même ; je n'ai pas grande envie.* L'inſipidité de l'intrigue, et la baſſeſſe de l'expreſſion ſont égales. Ces fautes trop ſouvent répétées ſont cauſe que cette pièce admirablement commencée, faiblit de ſcène en ſcène, et ne peut plus être repréſentée.

ACTE TROISIEME.

VERS 1.

Ton frère te l'a dit, Albiane ? — Oui, Madame.
Galba choisit Pison, et vous êtes sa femme, *&c.*

L'INTRIGUE n'est pas ici plus intéressante et plus tragique qu'auparavant. Cette confidente qui apprend à sa maîtresse qu'elle va être femme de *Pison*, et que son amant *Othon* sera sacrifié, pourrait émouvoir le spectateur, si le péril d'*Othon* était bien certain. Mais, qui a dit à cette confidente qu'un jour *Pison* étant césar, se déferait d'*Othon*? Premièrement, *Camille* devrait apprendre son mariage de la bouche de l'empereur, et non de celle d'une confidente; et ce serait du moins une espèce de situation, une petite surprise, quelque chose de ressemblant à un coup de théâtre, si *Camille*, espérant d'obtenir *Othon* de l'empereur, recevait inopinément de la bouche de l'empereur l'ordre d'en épouser un autre.

Secondement, de longs discours d'une suivante, qui dit que *les princesses doivent faire les avances*, jetteraient du froid sur le rôle de *Phèdre*, et sur les tragédies d'Andromaque et d'Iphigénie.

Troisièmement, s'il y a quelque chose d'aussi comique et d'aussi insipide qu'une suivante qui dit, *c'est la gêne où réduit celles de votre sorte. — Si je n'avais fait enhardir votre amant, il ne vous aurait pas parlé*, &c. c'est une princesse qui répond : *Tu le crois donc qu'il m'aime?* Le lecteur sent assez, *qu'un devoir qui passe du côté de l'amour... se faire en la cour un accès pour un plus digne amour*, en un mot, tout ce dialogue, n'est pas ce qu'on doit attendre dans une tragédie.

SCENE II.

VERS 1.

. . . L'empereur vient ici vous trouver,
Pour vous dire son choix et le faire approuver, *&c.*

On ne voit jamais dans cette pièce qu'une fille à marier. Il n'est pas contre la convenance que *Galba* tâche d'ennoblir la petitesse de cette intrigue par un discours politique ; mais il est contre toute bienséance, tranchons le mot, il est intolérable que *Camille* dise à l'empereur qu'il ferait bon *que son mari eût quelque chose de propre à donner de l'amour*. *Galba* dit à sa nièce que ce raisonnement est fort délicat.

SCENE III.

VERS *antépénultième.*

N'en parlons plus ; dans Rome il ſera d'autres femmes
A qui Piſon en vain n'offrira pas ſa foi.

Si on ſefait paraître un vieillard de cômédie, entre ſa nièce et un amant qu'elle veut épouſer, on ne pourrait guère s'exprimer autrement que dans cette ſcène.

N'en parlons plus.... il ſera d'autres femmes
A qui Piſon en vain, *&c.*

Otez les noms, toute cette tragédie n'eſt qu'une comédie ſans intérêt, et auſſi froidement écrite que durement. Je le répète, on a voulu un commentaire ſur toutes les pièces de *Corneille ;* mais, que dire d'un mauvais ouvrage, ſinon qu'il eſt mauvais, en montrant aux étrangers et aux jeunes gens pourquoi il eſt ſi mauvais ?

SCENE IV.

V. 1.

Othon, eſt-il bien vrai que vous aimiez Camille ? *&c.*

Le vice de cette ſcène eſt la ſuite des défauts précédens. La petite ironie de *Galba*, *eſt-il bien vrai que vous aimiez Camille ? ſi vous*

l'aimez, elle vous aime auſſi; ſon cœur aſpire à votre hymen d'une telle force; choiſiſſez des charges à communs ſentimens; tenez-vous aſſuré qu'elle aura tout mon bien; y a-t-il dans tout cela un ſeul mot qui ne ſoit, même pour le fond, convenable au ſeul genre comique?

SCENE V.

VERS 1.

Vous pouvez voir par-là mon ame toute entière, *&c.*

Cette ſcène ſort du ton de la comédie; mais l'impreſſion déjà reçue, empêche le ſpectateur de voir de l'élévation dans un ſujet, qui, pendant près de trois actes, n'a preſque rien eu de noble et de grand. Tous les diſcours artificieux que tient *Othon* pour ſe débarraſſer de l'amour de *Camille*, toutes ſes craintes de l'avenir, ne peuvent faire naître d'autre ſentiment que celui de l'indifférence. *Camille* à la fin de la ſcène eſt jalouſe de *Plautine*, mais elle eſt froidement jalouſe. *Othon* ne peut guère intéreſſer perſonne en parlant de ſa première femme *Poppée*, qui a été maîtreſſe de *Néron*. *Camille* peut-elle intéreſſer davantage, en diſant qu'*elle ne ſait point faire valoir les choſes*, qu'*elle ne ſait pas quel amour elle a pu donner; mais* qu'*Othon aime à raiſonner ſur l'empire. Elle l'y trouve aſſez fort, et même d'une*

force à montrer qu'il connaît ce que l'empire a d'amorce?

Je crois que cet acte était impraticable. Tout manque quand l'intérêt manque. C'eſt préciſément ce que dit l'auteur de l'Hiſtoire du théâtre français, à l'article OTHON : *La partie la plus néceſſaire y manque; l'intérêt eſt l'ame d'une pièce, et le ſpectateur n'en prend ici pour aucun des perſonnages.*

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Que voulez-vous, Seigneur, qu'enfin je vous conſeille? *&c.*

CETTE ſcène pourrait faire quelque effet, ſi *Othon* était véritablement en danger; mais cette crainte prématurée, que *Piſon* ne le faſſe mourir un jour, n'a rien de réel, comme on l'a déjà remarqué. Tout l'édifice de la pièce tombe par cette ſeule raiſon; et je crois que c'eſt une loi qui ne ſouffre aucune exception, que jamais un danger éloigné ne doit faire le nœud d'une tragédie.

SCENE II.

Le conſul *Vinius* vient ici apprendre à *Othon* une grande nouvelle. Une partie de l'armée défire *Othon* pour empereur ; mais cela même rend *Othon* et *Vinius* des perſonnages froids et inutiles : ni l'un ni l'autre n'ont eu la moindre part au grand changement qui ſe va faire dans l'empire romain. Ce ſont quatre ſoldats qui ſont venus avertir *Vinius* des ſentimens de l'armée ; les perſonnages principaux n'ont rien fait du tout. C'eſt un défaut capital qu'il faut éviter dans quelque ſujet que ce puiſſe être.

SCENE III.

Vinius joue ici le rôle d'un intrigant, et rien de plus. Il ne ſe ſoucie point d'*Othon ;* il lui importe peu qui ſa fille épouſera ; ſes ſentimens ſont bas, lorſque même il parle de l'empire, et il ſe fait mépriſer par ſa propre fille inutilement.

SCENE IV.

Ces petites picoteries de deux femmes, ces ironies, ces bravades continuelles, qui ne produiſent rien du tout, ſeraient mauvaiſes, quand même elles produiraient quelque choſe.

Ces petites scènes de remplissage sont fréquentes dans les dernières pièces de *Corneille*. Jamais *Racine* n'est tombé dans ce défaut ; et quand il fait parler *Hermione* à *Andromaque*, *Iphigénie* à *Eriphyle*, *Roxane* à *Atalide*, il n'emploie point ces froides ironies, ces petits reproches comiques, ce ton bourgeois, ces expressions de la conversation la plus familière. Il fait parler ces femmes avec noblesse et avec sentiment. Il touche le cœur, il arrache même quelquefois des larmes ; mais que *Corneille* est loin d'en faire répandre !

SCENE V.

Que dire de cette scène, sinon qu'elle est aussi froide que les autres ? *Camille* croit tromper *Martian*, et *Martian* croit tromper *Camille*, sans qu'il y ait encore le moindre danger pour personne, sans qu'il y ait eu aucun événement, sans qu'il y ait eu un seul moment d'intérêt.

SCENE VI.

VERS *pénultième.*

Du courroux à l'amour ſi le retour eſt doux,
On repaſſe aiſément de l'amour au courroux.

Aucun perſonnage n'agit dans la pièce. Un ſubalterne apprend à *Camille*, que quinze ou vingt ſoldats ont proclamé *Othon*; et *Camille*, qui aimait cet *Othon*, conſent tout d'un coup qu'on lui faſſe couper la tête, et prononce une maxime de comédie ſur le retour de l'amour au courroux, et du courroux à l'amour.

ACTE CINQUIEME.

Le cinquième acte eſt abſolument dans le goût des quatre premiers, et fort au-deſſous d'eux; aucun perſonnage n'agit, et tous diſcutent. Le vieux *Galba*, ayant menacé ſa nièce, diſcute avec elle ſes raiſons, et ſe trompe, comme un vieillard de comédie qu'on prend pour dupe; et le ſtyle n'eſt ni plus net, ni plus pur, ni plus noble que dans ce qu'on a déjà lu.

SCENE II.

VERS 3.

. . . Ceux de la marine et les Illyriens
Se ſont avec chaleur joints aux prétoriens, *&c.*

Après tous les mauvais vers précédens que nous n'avons point repris, nous ne dirons rien des ſoldats de la marine et des Illyriens qui ſe ſont avec chaleur joints aux prétoriens; mais nous remarquerons que cette ſcène pouvait être auſſi belle que celle d'*Auguſte*, de *Cinna* et de *Maxime*, et qu'elle n'eſt qu'une ſcène froide de comédie. Pourquoi ? c'eſt qu'elle eſt écrite de ce ſtyle familier, bas, obſcur, incorrect auquel *Corneille* s'était accoutumé; c'eſt qu'il n'y a ni nobleſſe dans les ſentimens, ni éloquence dans les diſcours, ni rien qui attache.

On a dit quelquefois que *Corneille* ne cherchait pas à faire de beaux vers; que la grandeur des ſentimens l'occupait tout entier: mais il n'y a nulle grandeur dans aucune de ſes dernières pièces; et quant aux vers, il faut les faire excellens, ou ne ſe point mêler d'écrire. Cinna ne paſſe à la poſtérité qu'à cauſe de ſes beaux vers: ils ſont dans la bouche de tous les connaiſſeurs. Le grand mérite de *Corneille* eſt d'avoir fait de très-beaux vers

dans ſes premières pièces, c'eſt-à-dire, d'avoir exprimé de très-belles penſées en vers corrects et harmonieux.

(*Commenc. de la ſcène.*) *Galba* dit, *Eh bien, quelles nouvelles?* Cet empereur, au lieu d'agir comme il le doit, demande ce qui ſe paſſe, comme un nouvelliſte. *Vinius* lui donne le conſeil de perſiſter à ne rien faire, conſeil viſiblement ridicule. Il lui dit: *Un ſalutaire avis agit avec lenteur.* Ce n'eſt pas certainement dans le moment d'une criſe auſſi forte, quand on proclame un autre empereur, que la lenteur eſt ſalutaire. *Galba* ne ſait à quoi ſe déterminer, et ſe contente de faire remarquer à ſa nièce qu'il eſt triſte de régner quand les miniſtres d'Etat ſe contrarient.

SCENE III.

Galba demandait tranquillement des nouvelles. On lui en donne une fauſſe. Il eſt vrai que cette fauſſe nouvelle eſt rapportée dans *Tacite*; mais c'eſt préciſément parce qu'elle n'eſt qu'hiſtorique, parce qu'elle n'eſt point préparée, parce que c'eſt un ſimple menſonge d'un nommé *Atticus*, qu'il fallait ne pas employer un dénouement ſi deſtitué d'art et d'intérêt.

SCENE IV.

Cet *Atticus* qui n'eſt pas un perſonnage de la pièce, vient en faire le dénouement, en feſant accroire qu'il a tué *Othon*. Ce pourrait être tout au plus le dénouement du Menteur. Le vieux *Galba* croit cette fauſſeté. Il conſeille à *Plautine* d'*évaporer ſes ſoupirs*. *Camille* dit un petit mot d'ironie à *Plautine*, et va *dans ſon appartement*.

SCENE V.

Non-ſeulement *Plautine* demeure ſur la ſcène, et s'occupe à répondre par des injures à l'amour du miniſtre d'Etat *Martian*; mais ce grand miniſtre d'Etat, qui devrait avoir partout des ſerviteurs et des émiſſaires, ne ſait rien de ce qui s'eſt paſſé. Il croit une fauſſe nouvelle, lui qui devrait avoir tout fait pour être informé de la vérité. Il eſt pris pour dupe par cet *Atticus*, comme l'empereur.

SCENE VI.

Enfin, deux ſoldats terminent tout dans le propre palais de *Galba*. *Martian* et *Plautine* apprennent qu'*Othon* eſt empereur. Si le lecteur peut aller juſqu'au bout de cette pièce et de ces remarques, il obſervera qu'il ne faut jamais introduire ſur la fin d'une tragédie, un perſonnage ignoré dans les premiers actes, un

ſubalterne qui commande en maître. Il eſt impoſſible de s'intéreſſer à ce perſonnage; et il avilit tous les autres.

SCENE VII.

Cette ſcène eſt auſſi froide que tout le reſte, parce qu'on ne s'intéreſſe point du tout à ce *Vinius* qu'on jette par la fenêtre. Tout cet acte ſe paſſe à apprendre des nouvelles, ſans qu'il y ait ni intrigue attachante, ni ſentimens touchans, ni grands tableaux, ni beau dénouement, ni beaux vers. *Othon* l'empereur ne reparaît que pour dire qu'il eſt *un malheureux amant*. *Camille* eſt oubliée. *Galba* n'a paru dans la pièce que pour être trompé et tué.

Puiſſent au moins ces réflexions perſuader les jeunes auteurs, qu'un ſujet politique n'eſt point un ſujet tragique; que ce qui eſt propre pour l'hiſtoire, l'eſt rarement pour le théâtre; qu'il faut dans la tragédie beaucoup de ſentiment et peu de raiſonnemens; que l'ame doit être émue par degrés; que ſans terreur et ſans pitié, nul ouvrage dramatique ne peut atteindre au but de l'art; et qu'enfin, le ſtyle doit être pur, vif, majeſtueux et facile!

Corneille, dans une épître au roi, dit, qu'Othon et Suréna

Ne ſont point des cadets indignes de Cinna.

Il y a en effet dans le commencement d'Othon des vers auſſi forts que les plus beaux de Cinna; mais la ſuite eſt bien loin d'y répondre : auſſi cette pièce n'eſt point reſtée au théâtre.

On joua la même année l'Aſtrate de *Quinault*, célèbre par le ridicule que *Deſpréaux* lui a donné, mais plus célèbre alors par le prodigieux ſuccès qu'elle eut. Ce qui fit ce ſuccès, ce fut l'intérêt qui parut régner dans la pièce. Le public était las de tragédies en raiſonnemens, et de héros diſſertateurs. Les cœurs ſe laiſsèrent toucher par l'Aſtrate, ſans examiner ſi la pièce était vraiſemblable, bien conduite, bien écrite. Les paſſions y parlaient, et c'en fut aſſez. Les acteurs s'animèrent; ils portèrent dans l'ame du ſpectateur un attendriſſement auquel il n'était pas accoutumé. Les excellens ouvrages de l'inimitable *Racine* n'avaient point encore paru. Les véritables routes du cœur étaient ignorées; celles que préſentait l'Aſtrate furent ſuivies avec tranſport. Rien ne prouve mieux qu'il faut intéreſſer, puiſque l'intérêt le plus mal amené échauffa tout le public, que des intrigues froides de politique glaçaient depuis pluſieurs années.

REMARQUES

SUR

AGESILAS,

TRAGEDIE.

1666.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

AGESILAS n'eſt guère connu dans le monde que par le mot de *Deſpréaux* :

J'ai vu l'Agéſilas ; hélas !

Il eut tort ſans doute de faire imprimer, dans ſes ouvrages, ce mot qui n'en valait pas la peine ; mais il n'eut pas tort de le dire. La tragédie d'Agéſilas eſt un des plus faibles ouvrages de *Corneille*. Le public commençait à ſe dégoûter. On trouve dans une lettre manuſcrite d'un homme de ce temps-là, qu'il s'éleva un murmure très-déſagréable dans le parterre, à ces vers d'*Aglatide* :

Hélas!... je n'entends pas des mieux,
Comme il faut qu'un hélas s'explique;
Et lorſqu'on ſe retranche au langage des yeux,
Je ſuis muette à la réplique.

Ce même parterre avait paſſé, dans la pièce d'Othon, des vers beaucoup plus répréhenſibles, en faveur des beautés des premières ſcènes; mais il n'y avait point de pareilles beautés dans Agéſilas: on fit ſentir à *Corneille* qu'il vieilliſſait. Il donnait un ouvrage de théâtre preſque tous les ans, depuis 1625. Si vous en exceptez l'intervalle entre Pertharite et Oedipe, il travaillait trop vîte; il était épuiſé. Plaignons le triſte état de ſa fortune, qui ne répondait pas à ſon mérite, et qui le forçait à travailler.

On prétend que la meſure des vers qu'il employa dans Agéſilas nuiſit beaucoup au ſuccès de cette tragédie. Je crois, au contraire, que cette nouveauté aurait réuſſi, et qu'on aurait prodigué les louanges à ce génie ſi fécond et ſi varié, s'il n'avait pas entièrement négligé dans Agéſilas, comme dans les pièces précédentes, l'intérêt et le ſtyle.

Les

Les vers irréguliers pourraient faire un très-bel effet dans une tragédie; ils exigent, à la vérité, un rhythme différent de celui des vers alexandrins et des vers de dix syllabes; ils demandent un art singulier: vous pouvez voir quelques exemples de la perfection de ce genre dans *Quinault*:

Le perfide Renaud me fuit;
Tout perfide qu'il eſt, mon lâche cœur le ſuit.
Il me laiſſe mourante, il veut que je périſſe.
Je revois à regret la clarté qui me luit.
L'horreur de l'éternelle nuit
Cède à l'horreur de mon ſupplice, *&c. &c.*

Toute cette ſcène bien déclamée remuera les cœurs autant que ſi elle était bien chantée; et la muſique même de cette admirable ſcène n'eſt qu'une déclamation notée.

Il eſt donc prouvé que cette meſure de vers pourrait porter dans la tragédie une beauté nouvelle dont le public a beſoin pour varier l'uniformité du théâtre.

Le lecteur doit trouver bon qu'on ne faſſe aucun commentaire ſur une pièce qu'on ne devrait pas même imprimer: il ſerait mieux, ſans doute, qu'on ne publiât que les bons

ouvrages des bons auteurs ; mais le public veut tout avoir, soit par une vaine curiosité, soit par une malignité secrète, qui aime à repaître ses yeux des fautes des grands hommes.

La tragédie d'Agésilas est à la vérité très-froide, et aussi mal écrite que mal conduite. Il y a pourtant quelques endroits où on retrouve encore un reste de *Corneille*. Le roi *Agésilas* dit à *Lysander* :

En tirant toute à vous la suprême puissance,
Vous me laissez des titres vains.
On s'empresse à vous voir, on s'efforce à vous plaire ;
On croit lire en vos yeux ce qu'il faut qu'on espère ;
On pense avoir tout fait quand on vous a parlé.
Mon palais près du vôtre est un lieu désolé....
Général en idée, et monarque en peinture,
De ces illustres noms pourrais-je faire cas,
S'il les fallait porter, moins comme Agésilas,
Que comme votre créature,
Et montrer avec pompe au reste des humains,
En ma propre grandeur l'ouvrage de vos mains ?
Si vous m'avez fait roi, Lysander, je veux l'être.
Soyez-moi bon sujet, je vous ferai bon maître ;

Mais ne prétendez plus partager avec moi
Ni la puiſſance, ni l'emploi.
Si vous croyez qu'un ſceptre accable qui le porte,
A moins qu'il prenne une aide à ſoutenir ſon poids,
Laiſſez diſcerner à mon choix
Quelle main à m'aider pourrait être aſſez forte.
Vous aurez bonne part à des emplois ſi doux,
Quand vous pourrez m'en laiſſer faire;
Mais ſoyez sûr auſſi d'un ſuccès tout contraire,
Tant que vous ne voudrez les tenir que de vous.

S'il y a beaucoup de fautes de diction dans ces vers, ſi le ſtyle eſt faible, du moins les penſées ſont fortes, ſages, vraies, ſans enflure et ſans amplification de rhétorique.

Qu'il me ſoit permis de dire ici que, dans mon enfance, le père *Tournemine*, jéſuite, partiſan outré de *Corneille*, et ennemi de *Racine*, qu'il regardait comme janſéniſte, me feſait remarquer ce morceau, qu'il préférait à toutes les pièces de *Racine*. C'eſt ainſi que la prévention corrompt le goût, comme elle altère le jugement dans toutes les actions de la vie.

REMARQUES

SUR

ATTILA, ROI DES HUNS,

TRAGEDIE,

1667.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

ATTILA parut malheureuſement la même année qu'Andromaque. La comparaiſon ne contribua pas à faire remonter *Corneille* à ce haut point de gloire où il s'était élevé ; il baiſſait, et *Racine* s'élevait ; c'était alors le temps de la retraite, il devait prendre ce parti honorable. La plaiſanterie de *Deſpréaux* devait l'avertir de ne plus travailler, ou de travailler avec plus de ſoin :

J'ai vu l'Agéſilas ; hélas !
Mais après l'Attila, holà.

On connaît encore ces vers :

Peut aller au parterre attaquer Attila ;
Et ſi le roi des Huns ne lui charme l'oreille,
Traiter de viſigoths tous les vers de Corneille.

On a prétendu (car que ne prétend-on pas?) que *Corneille* avait regardé ces vers comme un éloge; mais quel poëte trouvera jamais bon qu'on traite ſes vers de viſigoths, ſurtout lorſqu'ils ſont en effet durs et obſcurs pour la plupart? La dureté et la ſéchereſſe dans l'expreſſion, ſont aſſez communément le partage de la vieilleſſe; il arrive alors à notre eſprit ce qui arrive à nos fibres. *Racine* dans la force de ſon âge, né avec un cœur tendre, un eſprit flexible, une oreille harmonieuſe, donnait à la langue françaiſe un charme qu'elle n'avait point eu juſqu'alors. Ses vers entraient dans la mémoire des ſpectateurs, comme un jour doux entre dans les yeux. Jamais les nuances des paſſions ne furent exprimées avec un coloris plus naturel et plus vrai; jamais on ne fit de vers plus coulans, et en même temps plus exacts.

Il ne faut pas s'étonner ſi le ſtyle de *Corneille*, devenu encore plus incorrect et plus raboteux dans ſes dernières pièces, rebutait les eſprits que *Racine* enchantait, et qui devenaient par cela même plus difficiles.

Quel commentaire peut-on faire sur Attila, *qui combat de tête, encore plus que de bras; sur la terreur de son bras, qui lui donne pour nouveaux compagnons les Alains, les Francs et les Bourguignons;* sur un *Ardaric* et sur un *Valamir*; deux prétendus rois qu'on traite comme des officiers subalternes; sur cet *Ardaric* qui est amoureux, et qui s'écrie :

Qu'un monarque est heureux, lorsque le ciel lui donne
La main d'une si rare et si belle personne! *&c.*

La même raison qui m'a empêché d'entrer dans aucun détail sur Agésilas, m'arrête pour Attila; et les lecteurs, qui pourront lire ces pièces, me pardonneront sans doute de m'abstenir des remarques; je suis sûr du moins qu'ils ne me pardonneraient pas d'en avoir fait.

Je dirai seulement, dans cette préface, qu'il est très-vraisemblable que cet *Attila*, très-peu connu des historiens, était un homme d'un mérite rare dans son métier de brigand. Un capitaine de la nation des Huns qui force l'empereur *Théodose* à lui payer tribut, qui savait discipliner ses

armées, les recruter chez ſes ennemis mêmes, et nourrir la guerre par la guerre; un homme qui marcha en vainqueur, de Conſtantinople aux portes de Rome, et qui, dans un règne de dix ans, fut la terreur de l'Europe entière, devait avoir autant de politique que de courage; et c'eſt une grande erreur de penſer qu'on puiſſe être conquérant, ſans avoir autant d'habileté que de valeur. Il ne faut pas croire ſur la foi de *Jornandès*, qu'*Attila* mena une armée de cinq cents mille hommes dans les plaines de la Champagne; avec quoi aurait-il nourri une pareille armée? La prétendue victoire remportée par *Aetius*, auprès de Châlons, et deux cents mille hommes tués de part et d'autre dans cette bataille, peuvent être mis au rang des menſonges hiſtoriques. Comment *Attila*, vaincu en Champagne, ſerait-il allé prendre Aquilée? La Champagne n'eſt pas aſſurément le chemin d'Aquilée dans le Frioul. Perſonne ne nous a donné des détails hiſtoriques ſur ces temps malheureux. Tout ce qu'on ſait, c'eſt que les Barbares venaient des Palus-Méotides et du Boriſthène,

paſſaient par l'Illyrie, entraient en Italie par le Tirol, ravageaient l'Italie entière, franchiſſaient enſuite l'Apennin et les Alpes, et allaient juſqu'au Rhin, juſqu'au Danube.

Corneille, dans ſa tragédie d'Attila, fait paraître *Ildione*, une princeſſe, ſœur d'un prétendu roi de France, elle s'appelait *Ildecone* à la première repréſentation : on changea enſuite ce nom ridicule. *Mérouée*, ſon prétendu frère, ne fut jamais roi de France. Il était à la tête d'une petite nation barbare vers Maïence, Francfort et Cologne. *Corneille* dit :

Que le grand Mérouée eſt un roi magnanime,
Amoureux de la gloire, ardent après l'eſtime...
Qu'il a déjà ſoumis et la Seine et la Loire.

Ces fictions peuvent être permiſes dans une tragédie ; mais il faudrait que ces fictions fuſſent intéreſſantes.

REMARQUES

REMARQUES

SUR

BERENICE,

Tragédie de Racine, repréſentée en 1670.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

Un amant et une maîtreſſe qui ſe quittent, ne ſont pas ſans doute un ſujet de tragédie. Si on avait propoſé un tel plan à *Sophocle* ou à *Euripide*, ils l'auraient renvoyé à *Ariſtophane*. L'amour qui n'eſt qu'amour, qui n'eſt point une paſſion terrible et funeſte, ne ſemble fait que pour la comédie, pour la paſtorale, ou pour l'églogue.

Cependant, *Henriette* d'Angleterre, belle-ſœur de *Louis XIV*, voulut que *Racine* et *Corneille* fiſſent chacun une tragédie des adieux de *Titus* et de *Bérénice*. Elle crut qu'une victoire obtenue ſur l'amour le plus vrai et le plus tendre, ennobliſſait le ſujet: et en cela elle ne ſe trompait pas; mais elle avait encore un intérêt ſecret à voir cette

victoire repréſentée ſur le théâtre; elle ſe reſſouvenait des ſentimens qu'elle avait eus long-temps pour *Louis XIV*, et du goût vif de ce prince pour elle. Le danger de cette paſſion, la crainte de mettre le trouble dans la famille royale, les noms de beau-frère et de belle-ſœur, mirent un frein à leurs déſirs ; mais il reſta toujours dans leurs cœurs une inclination ſecrète, toujours chère à l'un et à l'autre.

Ce ſont ces ſentimens qu'elle voulut voir développés ſur la ſcène, autant pour ſa conſolation que pour ſon amuſement. Elle chargea le marquis de *Dangeau*, confident de ſes amours avec le roi, d'engager ſecrétement *Corneille* et *Racine* à travailler l'un et l'autre ſur ce ſujet, qui paraiſſait ſi peu fait pour la ſcène. Les deux pièces furent compoſées dans l'année 1670, ſans qu'aucun des deux sût qu'il avait un rival.

Elles furent jouées en même temps ſur la fin de la même année ; celle de *Racine* à l'hôtel de Bourgogne, et celle de *Corneille* au Palais royal.

Il eſt étonnant que *Corneille* tombât dans ce piége; il devait bien ſentir que le ſujet

était l'opposé de son talent. *Entelle* ne terrassa point *Darès* dans ce combat, il s'en faut bien. La pièce de *Corneille* tomba; celle de *Racine* eut trente représentations de suite; et toutes les fois qu'il s'est trouvé un acteur et une actrice capables d'intéresser dans les rôles de *Titus* et de *Bérénice*, cet ouvrage dramatique, qui n'est peut-être pas une tragédie, a toujours excité les applaudissemens les plus vrais; ce sont les larmes.

Racine fut bien vengé par le succès de Bérénice de la chute de Britannicus. Cette estimable pièce était tombée, parce qu'elle avait paru un peu froide; le cinquième acte surtout avait ce défaut; et *Néron*, qui revenait alors avec *Junie*, et qui se justifiait de la mort de *Britannicus*, faisait un très-mauvais effet. *Néron*, qui se cache derrière une tapisserie pour écouter, ne paraissait pas un empereur romain. On trouvait que deux amans, dont l'un est aux genoux de l'autre, et qui sont surpris ensemble, formaient un coup de théâtre plus comique que tragique; les intérêts d'*Agrippine*, qui veut seulement avoir le premier crédit, ne

ſemblaient pas un objet aſſez important. *Narciſſe* n'était qu'odieux; *Britannicus* et *Junie* étaient regardés comme des perſonnages faibles. Ce n'eſt qu'avec le temps que les connaiſſeurs firent revenir le public. On vit que cette pièce était la peinture fidelle de la cour de *Néron*. On admira enfin toute l'énergie de *Tacite* exprimée dans des vers dignes de *Virgile*. On comprit que *Britannicus* et *Junie* ne devaient pas avoir un autre caractère. On démêla dans *Agrippine* des beautés vraies, ſolides, qui ne ſont ni giganteſques, ni hors de la nature, et qui ne ſurprennent point le parterre par des déclamations ampoulées. Le développement du caractère de *Néron* fut enfin regardé comme un chef-d'œuvre. On convint que le rôle de *Burrhus* eſt admirable d'un bout à l'autre, et qu'il n'y a rien de ce genre dans toute l'antiquité. Britannicus fut la pièce des connaiſſeurs, qui conviennent des défauts, et qui apprécient les beautés.

Racine paſſa de l'imitation de *Tacite* à celle de *Tibulle*. Il ſe tira d'un très-mauvais pas par un effort de l'art, et par la magie

enchantereſſe de ce ſtyle qui n'a été donné qu'à lui.

Jamais on n'a mieux ſenti quel eſt le mérite de la difficulté ſurmontée. Cette difficulté était extrême; le fond ne ſemblait fournir que deux ou trois ſcènes, et il fallait faire cinq actes.

On ne donnera qu'un léger commentaire ſur la tragédie de *Corneille;* il faut avouer qu'elle n'en mérite pas. On en fera ſur celle de *Racine* que nous donnons avant la Bérénice de *Corneille.* Les lecteurs doivent ſentir qu'on ne cherche qu'à leur être utile: ce n'eſt ni pour *Corneille*, ni pour *Racine* qu'on écrit, c'eſt pour leur art, et pour les amateurs de cet art ſi difficile.

On ne doit pas ſe paſſionner pour un nom. Qu'importe qui ſoit l'auteur de la Bérénice qu'on lit avec plaiſir, et celui de la Bérénice qu'on ne lit plus? C'eſt l'ouvrage, et non la perſonne, qui intéreſſe la poſtérité. Tout eſprit de parti doit céder au déſir de s'inſtruire.

REMARQUES

SUR

BERENICE,

TRAGEDIE DE RACINE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

VERS 7.

De ſon appartement cette porte eſt prochaine,
Et cette autre conduit dans celui de la reine, *&c.*

Ce détail n'eſt point inutile ; il fait voir clairement combien l'unité de lieu eſt obſervée ; il met le ſpectateur au fait tout d'un coup. On pourrait dire que *la pompe de ces lieux*, *et ce cabinet ſuperbe*, paraiſſent des expreſſions peu convenables à un prince que cette pompe ne doit point du tout éblouir, et qui eſt occupé de toute autre choſe que des ornemens d'un cabinet. J'ai toujours remarqué que la douceur des vers empêchait qu'on ne remquât ce défaut.

VERS 15.

Quoi, déjà de Titus épouſe en eſpérance,
Ce rang entre elle et vous met-il tant de diſtance ?

Epouſe en eſpérance, expreſſion heureuſe et neuve dont *Racine* enrichit la langue, et que par conſéquent on critiqua d'abord. Remarquez encore qu'*épouſe* ſuppoſe, *étant épouſe ;* c'eſt une ellipſe heureuſe en poëſie. Ces fineſſes font le charme de la diction.

V. 17.

Va, dis-je, et ſans vouloir te charger d'autres ſoins,
Vois ſi je puis bientôt lui parler ſans témoins.

Ce vers, *ſans vouloir te*, &c. qui ne ſemble fait que pour la rime, annonce avec art que *Antiochus* aime *Bérénice.*

SCENE II.

ANTIOCHUS *ſeul.*

Beaucoup de lecteurs réprouvent ce long monologue. Il n'eſt pas naturel qu'on faſſe ainſi tout ſeul l'hiſtoire de ſes amours, qu'on diſe, *je me ſuis tû cinq ans ; on m'a impoſé ſilence ; j'ai couvert mon amour d'un voile d'amitié.* On pardonne un monologue qui eſt un combat du cœur, mais non une récapitulation hiſtorique.

VERS 20.

Belle reine, et pourquoi vous offenseriez-vous ?

Belle reine a passé pour une expression fade.

V. 28.

Je pars, fidelle encor quand je n'espère plus.

Ces amans fidelles, sans succès et sans espoir, n'intéressent jamais. Cependant la douce harmonie de ces vers naturels, fait qu'on supporte *Antiochus* : c'est surtout dans ces faibles rôles que la belle versification est nécessaire.

SCENE III.

V. 2.

. . . . . Je n'ai percé qu'à peine,
Les flots toujours nouveaux d'un peuple adorateur,
Qu'attire sur ses pas sa prochaine grandeur.

La prose n'eût pu exprimer cette idée avec la même précision, ni se parer de la beauté de ces figures. C'est-là le grand mérite de la poësie. Cette scène est parfaitement écrite, et conduite de même; car il doit y avoir une conduite dans chaque scène comme dans le total de la pièce; elle est même intéressante, parce qu'*Antiochus* ne dit point son secret, et le fait entendre.

SCENE IV.

VERS 25.

Jugez de ma douleur, moi dont l'ardeur extrême,
Je vous l'ai dit cent fois, n'aime en lui que lui-même,
Moi qui, loin des grandeurs dont il eſt revêtu,
Aurais choiſi ſon cœur et cherché ſa vertu !

Perſonne avant *Racine* n'avait ainſi exprimé ces ſentimens, qu'on retrouve à la vérité dans tous les livres d'amour, et dont le ſeul mérite conſiſte dans le choix des mots. Sans cette élégance ſi fine et ſi naturelle, tout ſerait languiſſant.

v. 68.

Mes pleurs et mes ſoupirs vous ſuivaient en tous lieux.

Ce vers et les ſuivans n'ont pas le mérite qu'on a remarqué dans les notes précédentes. Un roi dont *les pleurs et les ſoupirs ſuivent en tous lieux* une reine amoureuſe d'un autre, eſt là un fade perſonnage qui exprime en vers faibles et lâches un amour un peu ridicule. Si la pièce était écrite de ce ton, elle ne ſerait qu'une très-faible idylle en dialogues. Plus le héros qu'on fait parler eſt dans une poſition déſagréable et indigne d'un héros, plus il faut s'étudier à relever par la beauté du ſtyle la faibleſſe du fond. Le rôle d'*Antiochus* ne peut

avoir rien de tragique ; mettez-y donc plus de nobleſſe, plus de chaleur et plus d'intérêt, s'il eſt poſſible.

En général, les déclarations d'amour, les maximes d'amour ſont faites pour la comédie. Les déclarations de *Xipharès*, d'*Hippolyte*, d'*Antiochus*, ſont de la galanterie, et rien de plus : ces morceaux ſe ſentent du goût dominant qui régnait alors.

VERS 84.

La valeur de Titus ſurpaſſait ma fureur, *&c.*

Voilà à peu-près ce qu'un lecteur éclairé demande. *Antiochus* ſe relève, et c'eſt un grand art de mettre les louanges de *Titus* dans ſa bouche. Toute cette tirade où il parle de *Titus*, eſt parfaite en ſon genre. Si *Antiochus* ne parlait là que de ſon amour, il ennuyerait, il affadirait ; mais tous les acceſſoires, toutes les circonſtances qu'il emploie, ſont nobles et intéreſſantes ; c'eſt la gloire de *Titus*, c'eſt un ſiége fameux dans l'hiſtoire, c'eſt, ſans le vouloir, l'éloge de l'amour de *Bérénice* pour *Titus*. Vous vous ſentez alors attaché malgré vous et malgré la petiteſſe du rôle d'*Antiochus*. Vous verrez dans l'examen d'Ariane, que l'auteur n'a pu imiter ni l'art de *Racine*, ni le ſtyle de *Racine*. Les premiers actes d'Ariane ſont une faible copie de Bérénice. Vous

ſentirez combien il eſt difficile d'approcher de cette élégance continue et de ce ſtyle toujours naturel.

VERS 130.

J'oublie en ſa faveur un diſcours qui m'outrage, *&c.*

Voilà le modèle d'une réponſe noble et décente; ce n'eſt point ce langage des anciennes héroïnes de roman, qu'une déclaration reſpectueuſe tranſporte d'une colère impertinente. *Bérénice* ménage tout ce qu'elle doit à l'amitié d'*Antiochus*; elle intéreſſe par la vérité de ſa tendreſſe pour l'empereur. Il ſemble qu'on entende *Henriette* d'Angleterre elle-même, parlant au marquis de *Vardes*. La politeſſe de la cour de *Louis XIV*, l'agrément de la langue françaiſe, la douceur de la verſification la plus naturelle, le ſentiment le plus tendre, tout ſe trouve dans ce peu de vers. Point de ces maximes générales que le ſentiment réprouve. Rien de trop, rien de trop peu. On ne pouvait rendre plus agréable quelque choſe de plus mince.

SCENE V.

VERS 1.

. . . Que je le plains ! tant de fidélité,
Madame, méritait plus de proſpérité, *&c.*

La faibleſſe du ſujet ſe montre ici dans toute ſa misère; ce n'eſt plus ce goût ſi fin, ſi délicat; *Phénice* parle un peu en ſoubrette.

V. 5.

Je l'aurais retenu.

eſt encore plus mauvais; cela eſt d'un froid comique : il importe bien ce qu'aurait fait *Phénice !* mais ce défaut eſt bientôt réparé par le diſcours paſſionné de *Bérénice :*

Cette foule de rois, ces conſuls, ce ſénat,
Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat, *&c.*

V. 31.

En quelque obſcurité que le ciel l'eût fait naître,
Le monde, en le voyant, eût reconnu ſon maître.

Un homme ſans goût a traité cet éloge de flatterie; il n'a pas ſongé que c'eſt une amante qui parle. Ce vers fit d'autant plus de plaiſir qu'on l'appliquait à *Louis XIV*, alors couvert de gloire, et dont la figure, très-ſupérieure à celle d'*Auguſte*, ſemblait faite pour commander

aux autres hommes ; car *Auguſte* était petit et ramaſſé, et *Louis XIV* avait reçu tous les avantages que peut donner la nature. Enfin, dans ce vers, c'était moins *Bérénice* que *Madame* qui s'expliquait. Rien ne fait plus de plaiſir que ces alluſions ſecrètes ; mais il faut que les vers qui les font naître, ſoient beaux par eux-mêmes.

VERS 39.

Auſſitôt, ſans l'attendre, et ſans être attendue,
Je reviens le chercher, et, dans cette entrevue,
Dire tout ce qu'aux cœurs l'un de l'autre contens,
Inſpirent des tranſports retenus ſi long-temps.

Ces vers ne ſont que des vers d'églogue. La ſortie de *Bérénice* qui ne s'en va que pour revenir dire tout ce que diſent *les cœurs contens*, eſt ſans intérêt, ſans art, ſans dignité. Rien ne reſſemble moins à une tragédie. Il eſt vrai que l'idée qu'elle a de ſon bonheur, fait déjà un contraſte avec l'infortune qu'on ſait bien qu'elle va eſſuyer ; mais la fin de cet acte n'en eſt pas moins faible.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

VERS 2.

. . . . . J'ai couru chez la reine, *&c.*

Je crois que le ſecond acte commence plus mal que le premier ne finit. *J'ai couru chez la reine*, comme s'il fallait courir bien loin pour aller d'un appartement dans un autre. *J'y ſuis couru*, qui eſt un ſoléciſme ; cet *il ſuffit. Et que fait la reine Bérénice ?* et le *trop aimable princeſſe ;* tout cela eſt *trop petit* et d'une naïveté qu'il eſt trop aiſé de tourner en ridicule. Les ſimples propos d'amour ſont des objets de raillerie quand ils ne ſont point relevés ou par la force de la paſſion, ou par l'élégance du diſcours : auſſi ces vers prêtèrent-ils le flanc à la parodie de la farce nommée comédie italienne.

SCENE II.

VERS 7.

. . . . . J'entends de tous côtés
Publier vos vertus, Seigneur, et ſes beautés.

On ne publie point des beautés, cela n'eſt pas exact.

V. 13.

Et je l'ai vue auſſi cette cour peu ſincère,
A ſes maîtres toujours trop ſoigneuſe de plaire, *&c.*

Rarement *Racine* tombe-t-il long-temps ; et quand il ſe relève, c'eſt toujours avec une élégance auſſi noble que ſimple, toujours avec le mot propre, ou avec des figures juſtes et naturelles, ſans leſquelles le mot propre ne ſerait que de l'exactitude. La réponſe de *Paulin* eſt un chef-d'œuvre de raiſon et d'habileté ; elle eſt fortifiée par des faits, par des exemples ; tout y eſt vrai, rien n'eſt exagéré ; point de cette enflure qui aime à repréſenter les plus grands rois avilis en préſence d'un bourgeois de Rome. Le diſcours de *Paulin* n'en a que plus de force ; il annonce la diſgrâce de *Bérénice*.

Racine et *Corneille* ont évité tous deux de faire trop ſentir combien les Romains mépriſaient une juive. Ils pouvaient s'étendre ſur

l'averſion que cette miſérable nation inſpirait à tous les peuples; mais l'un et l'autre ont bien vu que cette vérité trop développée, jetterait ſur *Bérénice* un aviliſſement qui détruirait tout intérêt.

VERS 35.

On ſait qu'elle eſt charmante; et de ſi belles mains
Semblent vous demander l'empire des humains.

De ſi belles mains ne paraît pas digne de la tragédie; mais il n'y a que ce vers de faible dans cette tirade.

v. 83.

Cet amour eſt ardent, il le faut confeſſer.

Il y a dans preſque toutes les pièces de *Racine* de ces naïvetés puériles; et ce ſont preſque toujours les confidens qui les diſent. Les critiques en prirent occaſion de donner du ridicule au ſeul nom de *Paulin*, qui fut long-temps un terme de mépris. *Racine* eût mieux fait d'ailleurs de choiſir un autre confident, et de ne point le nommer d'un nom français, tandis qu'il laiſſe à *Titus* ſon nom latin. Ce qui eſt bien plus digne de remarque, c'eſt que les railleurs ſont toujours injuſtes. S'ils relevèrent les mauvais vers qui échappent à *Paulin*, ils oublièrent qu'il en débite beaucoup d'excellens. Ces railleurs s'épuisèrent

ſur

ſur la Bérénice de *Racine*, dont ils ſentaient l'extrême mérite dans le fond de leur cœur. Ils ne diſaient rien de celle de *Corneille* qui était déjà oubliée ; mais ils oppoſaient l'ancien mérite de *Corneille* au mérite préſent de *Racine*.

VERS 207.

Depuis cinq ans entiers chaque jour je la vois,
Et crois toujours la voir pour la première fois.

Ces vers ſont connus de preſque tout le monde ; on en a fait mille applications ; ils ſont naturels et pleins de ſentiment : mais ce qui les rend encore meilleurs, c'eſt qu'ils terminent un morceau charmant. Ce n'eſt pas une beauté ſans doute de l'Electre et de l'Oedipe de *Sophocle ;* mais, qu'on ſe mette à la place de l'auteur, qu'on eſſaye de faire parler *Titus* comme *Racine* y était obligé, et qu'on voie s'il eſt poſſible de le faire mieux parler. Le grand mérite conſiſte à repréſenter les hommes et les choſes comme elles ſont dans la nature, et dans la belle nature. *Raphaël* réuſſit auſſi bien à peindre les grâces que les furies.

V. 212.

Encore un coup, allons, il n'y faut plus penſer.

Encore un coup eſt une façon de parler trop familière et preſque baſſe, dont *Racine* fait trop ſouvent uſage.

VERS *dernier.*

Je n'examine point ſi j'y pourrai ſurvivre.

Cette réſolution de l'empereur ne fait attendre qu'une ſeule ſcène. Il peut renvoyer *Bérénice* avec *Antiochus*, et la pièce ſera bientôt finie. On conçoit très-difficilement comment le ſujet pourra fournir encore quatre actes; il n'y a point de nœud, point d'obſtacle, point d'intrigue. L'empereur eſt le maître, il a pris ſon parti, il veut et il doit vouloir que *Bérénice* parte. Ce n'eſt que dans les ſentimens inépuiſables du cœur, dans le paſſage d'un mouvement à l'autre, dans le développement des plus ſecrets reſſorts de l'ame que l'auteur a pu trouver de quoi remplir la carrière. C'eſt un mérite prodigieux, et dont je crois que lui ſeul était capable.

SCENE IV.

v. 6.

Je demeure ſans voix et ſans reſſentiment.

Ce dernier mot eſt le ſeul employé par *Racine* qui ait été hors d'uſage depuis lui. *Reſſentiment* n'eſt plus employé que pour exprimer le ſouvenir des outrages, et non celui des bienfaits.

VERS 29.

N'en doutez point, Madame ;

Ces mots de *Madame* et de *Seigneur* ne ſont que des complimens français. On n'employa jamais chez les Grecs, ni chez les Romains, la valeur de ces termes. C'eſt une remarque qu'on peut faire ſur toutes nos tragédies. Nous ne nous ſervons point des mots *Monſieur*, *Madame*, dans les comédies tirées du grec : l'uſage a permis que nous appelions les Romains et les Grecs *Seigneur*, et les Romaines *Madame ;* uſage vicieux en ſoi, mais qui ceſſe de l'être, puiſque le temps l'a autoriſé.

SCENE V.

v. 16.

Il craint peut-être, il craint d'épouſer une reine.
Hélas! s'il était vrai . . . Mais non, *&c.*

Sans ce *mais non*, ſans les aſſurances que *Titus* lui a données tant de fois, de n'être jamais arrêté par ce ſcrupule, elle devrait s'attacher à cette idée ; elle devrait dire, pourquoi *Titus* embarraſſé vient-il de prononcer en ſoupirant les mots de *Rome* et d'*empire* ? Elle ſe raſſure ſur les promeſſes qu'on lui a faites ; elle cherche de vaines raiſons. Il eſt pardonnable, ce me ſemble, qu'elle craigne que

Titus ne ſoit inſtruit de l'amour d'*Antiochus*. Les amans et les conjurés peuvent, je crois, ſur le théâtre, ſe livrer à des craintes un peu chimériques, et ſe méprendre. Ils ſont toujours troublés, et le trouble ne raiſonne pas. *Bérénice*, en raiſonnant juſte, aurait plutôt craint Rome que la jalouſie de *Titus*. Elle aurait dit, ſi *Titus* m'aime, il forcera les Romains à ſouffrir qu'il m'épouſe; et non pas, *ſi Titus eſt jaloux*, *Titus eſt amoureux*.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

On n'a d'autre remarque à faire ſur cette ſcène, ſinon qu'elle eſt écrite avec la même élégance que le reſte, et avec le même art. *Antiochus*, chargé par ſon rival même de déclarer à *Bérénice* que ce rival aimé renonce à elle, devient alors un perſonnage un peu plus néceſſaire qu'il n'était.

SCENE II.

C'eſt ici qu'on voit plus qu'ailleurs, la néceſſité abſolue de faire de beaux vers, c'eſt-à-dire, d'être éloquent de cette éloquence

propre au caractère du perſonnage et à la ſituation ; de n'avoir que des idées juſtes et naturelles ; de ne ſe pas permettre un mot vicieux, une conſtruction obſcure, une ſyllabe rude ; de charmer l'oreille et l'eſprit par une élégance continue. Les rôles qui ne ſont ni principaux, ni relevés, ni tragiques, ont ſurtout beſoin de cette élégance et du charme d'une diction pure. *Bérénice*, *Atalide*, *Eriphyle*, *Aricie* étaient perdues ſans ce prodige de l'art ; prodige d'autant plus grand qu'il n'étonne point, qu'il plaît par la ſimplicité, et que chacun croit que s'il avait eu à faire parler ces perſonnages, il n'aurait pu les faire parler autrement.

Speret idem, ſudet multum, fruſtraque laboret.

SCENE III.

VERS 12.

. . . . . Suſpendez votre reſſentiment.
D'autres, loin de ſe taire en ce même moment,
Triompheraient peut-être, *&c.*

Concevez l'excès de la tyrannie de la rime, puiſque l'auteur qui lui commande le plus eſt gêné par elle au point de remplir un hémiſtiche de ces mots inutiles et lâches, *en ce même moment.*

reſte de la pièce. Mais ce trait ſuffit pour faire voir à quels excès ſe porte la jalouſie, ſurtout quand il s'agit des ſuccès du théâtre, qui, étant les plus éclatans dans la littérature, ſont auſſi ceux qui aveuglent le plus les yeux de l'envie. *Corneille* et *Racine* en reſſentirent les effets tant qu'ils travaillèrent.

SCENE II.

VERS 10.

Souffrez que de vos pleurs je répare l'outrage, *&c.*

On peut appliquer à ces vers ce précepte de *Boileau :*

Qui dit, ſans s'avilir, les plus petites choſes.

En effet, rien n'eſt plus petit que de faire paraître ſur le théâtre tragique une ſuivante qui propoſe à ſa maîtreſſe de rajuſter ſon voile et ſes cheveux. Otez à ces idées les grâces de la diction, on rira.

SCENE III.

V. *dernier.*

Voyons la reine.

Ou le théâtre reſte vide, ou *Titus* voit *Bérénice ;* s'il la voit, il doit donc dire qu'il l'évite, ou lui parler.

SCENE

SCENE IV.

(*Fin de la ſcène.*) Ce monologue eſt long, et il contient, pour le fond, les mêmes choſes à peu-près que *Titus* a dites à *Paulin*. Mais remarquez qu'il y a des nuances différentes. Les nuances ſont beaucoup dans la peinture des paſſions; et c'eſt-là le grand art ſi caché et ſi difficile dont *Racine* s'eſt ſervi pour aller juſqu'au cinquième acte ſans rebuter le ſpectateur. Il n'y a pas dans ce monologue un ſeul mot hors de ſa place. *Ah lâche! fais l'amour, et renonce à l'empire.* Ce vers et tout ce qui ſuit me paraiſſent admirables.

SCENE V.

VERS 115.

Vous êtes empereur, Seigneur, et vous pleurez!

Ce vers ſi connu feſait alluſion à cette réponſe de mademoiſelle *Mancini* à *Louis XIV: Vous m'aimez, vous êtes roi, vous pleurez, et je pars!* Cette réponſe eſt bien plus remplie de ſentiment, eſt bien plus énergique que le vers de *Bérénice*. Ce vers même n'eſt au fond qu'un reproche un peu ironique. Vous dites qu'un empereur doit vaincre l'amour; vous êtes empereur, et vous pleurez!

VERS 116.

Oui, Madame, il eſt vrai, je pleure, je ſoupire.

Cela eſt trop faible; il ne faut pas dire, *je pleure*; il faut que par vos diſcours on juge que votre cœur eſt déchiré. Je m'étonne comment *Racine* a, cette fois, manqué à une règle qu'il connaiſſait ſi bien.

V. 130.

Je ſais qu'en vous quittant, le malheureux Titus
Paſſe l'auſtérité de toutes les vertus.

Cela me paraît encore plus faible, parce que rien ne l'eſt tant que l'exagération outrée. Il eſt ridicule qu'un empereur diſe qu'il y a plus de vertu, plus d'auſtérité à quitter ſa maîtreſſe, qu'à immoler à ſa patrie ſes deux enfans coupables. Il fallait peut-être dire, en parlant des *Brutus* et des *Manlius*, *Titus en vous quittant les égale peut-être*; ou plutôt, il ne fallait point comparer une victoire remportée ſur l'amour à ces exemples étonnans et preſque ſurnaturels de la rigidité des anciens Romains. Les vers ſont bien faits, je l'avoue; mais encore une fois, cette ſcène élégante n'eſt pas ce qu'elle devrait être.

V. *dernier.*

Adieu.

Peut-être cette ſcène pouvait-elle être plus

vive, et porter dans les cœurs plus de trouble et d'attendriſſement; peut-être eſt-elle plus élégante et meſurée que déchirante.

Et que tout l'univers reconnaiſſe, ſans peine,
Les pleurs d'un empereur, et les pleurs d'une reine.
Car enfin, ma princeſſe, il faut nous ſéparer. —
Eh bien, Seigneur, eh bien, qu'en peut-il arriver?
Vous ne comptez pour rien les pleurs de Bérénice. —
Je les compte pour rien! Ah! ciel, quelle injuſtice!

Tout cela me paraît petit, je le dis hardiment; et je ſuis en cela ſeul de l'opinion de *Saint-Evremond* qui dit en pluſieurs endroits, que les ſentimens dans nos tragédies ne ſont pas aſſez profonds, que le déſeſpoir n'y eſt qu'une ſimple douleur, la fureur un peu de colère.

SCENE VI.

VERS 17.

Moi-même je me hais. Néron, tant déteſté,
N'a point à cet excès pouſſé ſa cruauté.

Autre exagération puérile. Quelle comparaiſon y a-t-il à faire d'un homme qui n'épouſe point ſa maîtreſſe à un monſtre qui fait aſſaſſiner ſa mère?

VERS 20.

Allons, Rome en dira ce qu'elle en voudra dire. —
Quoi, Seigneur ! — Je ne ſais, Paulin, ce que je dis.

Dire et *dis* font un mauvais effet. *Je ne ſais ce que je dis*, eſt du ſtyle comique, et c'était quand il ſe croyait plus auſtère que *Brutus*, et plus cruel que *Néron*, qu'il pouvait s'écrier, *je ne ſais ce que je dis.*

V. 27.

Et le peuple, élevant vos vertus juſqu'aux nues,
Va par-tout de lauriers couronner vos ſtatues.

Elevant vos vertus, &c. ni cette expreſſion, ni cette cacophonie ne ſemblent dignes de *Racine.*

V. *dernier.*

Pourquoi ſuis-je empereur? pourquoi ſuis-je amoureux?

Tous ces actes finiſſent froidement, et par des vers qui appartiennent plus à la haute comédie qu'à la tragédie. Il ne doit pas demander pourquoi il eſt empereur? *Amoureux* eſt d'une idylle ; *amoureux* eſt trop général. Pourquoi dois-je quitter ce que je dois adorer ? pourquoi ſuis-je forcé à rendre malheureuſe celle qui mérite le moins de l'être ? C'eſt-là (du moins je le crois) le ſentiment qu'il devait exprimer.

SCENE VII.

VERS 3.

Elle n'entend ni pleurs, ni conſeil, ni raiſon.

Ce mot *pleurs* joint avec *conſeil* et *raiſon*, ſauve l'irrégularité du terme *entendre*. On n'entend point des pleurs ; mais ici, *n'entend* ſignifie *ne donne point attention*.

V. *dernier*.

Moi-même, en ce moment, ſais-je ſi je reſpire ?

Cette ſcène et la ſuivante, qui ſemblent être peu de choſe, me paraiſſent parfaites. *Antiochus* joue le rôle d'un homme qui eſt ſupérieur à ſa paſſion. *Titus* eſt attendri et ébranlé comme il doit l'être ; et dans le moment le ſénat vient le féliciter d'une victoire qu'il craint de remporter ſur lui-même. Ce ſont des reſſorts preſque imperceptibles qui agiſſent puiſſamment ſur l'ame. Il y a mille fois plus d'art dans cette belle ſimplicité, que dans cette foule d'incidens dont on a chargé tant de tragédies. *Corneille* a auſſi le mérite de n'avoir jamais recours à cette malheureuſe et ſtérile fécondité qui entaſſe événemens ſur événemens ; mais il n'a pas l'art de *Racine*, de trouver dans l'incident le plus ſimple le développement du cœur humain.

ACTE CINQUIEME.

SCENE CINQUIEME.

VERS 55.

Lisez, ingrat! lisez, et me laissez sortir.

Titus lisait tout haut cette lettre à la première représentation. Un mauvais plaisant dit que c'était le testament de *Bérénice*. *Racine* en fit supprimer la lecture. On a cru que la vraie raison était que la lettre ne contenait que les mêmes choses que *Bérénice* dit dans le cours de la pièce.

SCENE VII et dernière.

v. *dernier*.

Pour la dernière fois, adieu, Seigneur. — Hélas!

Je n'ai rien à dire de ce cinquième acte, sinon que c'est en son genre un chef-d'œuvre, et qu'en le relisant avec des yeux sévères, je suis encore étonné qu'on ait pu tirer des choses si touchantes d'une situation qui est toujours la même; qu'on ait trouvé encore de quoi attendrir, quand on paraît avoir tout dit; que même tout paraisse neuf dans ce dernier acte, qui n'est que le résumé des quatre précédens : le mérite est égal à la

difficulté, et cette difficulté était extrême. On peut être un peu choqué qu'une pièce finisse par un *hélas!* Il fallait être sûr de s'être rendu maître du cœur des spectateurs pour oser finir ainsi.

Voilà sans contredit la plus faible des tragédies de *Racine* qui sont restées au théâtre. Ce n'est pas même une tragédie : mais que de beautés de détail, et quel charme inexprimable règne presque toujours dans la diction! Pardonnons à *Corneille* de n'avoir jamais connu ni cette pureté, ni cette élégance. Mais comment se peut-il faire que personne depuis *Racine* n'ait approché de ce style enchanteur? Est-ce un don de la nature? est-ce le fruit d'un travail assidu? c'est l'effet de l'un et de l'autre. Il n'est pas étonnant que personne ne soit arrivé à ce point de perfection; mais il l'est que le public ait depuis applaudi avec transport à des pièces qui à peine étaient écrites en français, dans lesquelles il n'y avait ni connaissance du cœur humain, ni bon sens, ni poësie; c'est que des situations séduisent, c'est que le goût est très-rare. Il en a été de même dans d'autres arts. En vain on a devant les yeux des *Raphaël*, des *Titien*, des *Paul Véronèse*; des peintres médiocres usurpent après eux de la réputation, et il n'y a que les connaisseurs qui fixent à la longue le mérite des ouvrages.

REMARQUES

SUR

TITE ET BERENICE,

Comédie héroïque de Corneille.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

VERS 3.

. . . Plus nous approchons de ce grand hymenée,
Plus en dépit de moi je m'en trouve gênée.

On ſaura bientôt de quel hymenée on parle; mais on ne ſaura point que c'eſt *Domitie* qui parle; et le lieu où elle eſt n'eſt point annoncé.

Cette *Domitie*, fille de *Corbulon*, eſt amoureuſe de *Domitian*, qui l'eſt auſſi d'elle. Il eſt vrai que cet amour eſt froid; mais il eſt vrai auſſi que quand *Domitian* et ſa maîtreſſe *Domitie* s'exprimeraient avec la tendre élégance des héros de *Racine*, ils n'en intéreſſeraient pas davantage. Il y a des perſonnages qu'il ne faut jamais repréſenter amoureux : les grands hommes, comme *Alexandre*, *Céſar*, *Scipion*, *Caton*,

Cicéron, parce que c'eſt les avilir; et les méchans hommes, parce que l'amour dans une ame féroce ne peut jamais être qu'une paſſion groſſière qui révolte au lieu de toucher, à moins qu'un tel caractère ne ſoit attendri et changé par un amour qui le ſubjugue. *Domitian*, *Caligula*, *Néron*, *Commode*, en un mot, tous les tyrans qui feront l'amour à l'ordinaire, déplairont toujours. Dès que *Domitian* eſt l'amoureux de la pièce, la pièce eſt tombée.

VERS 6.

Ne devrait-il pas faire auſſi tous mes plaiſirs ?

Il ſemble par ce vers, et par tant d'autres dans ce goût, que *Corneille* ait voulu imiter la molleſſe du ſtyle de ſon rival, qui ſeul alors était en poſſeſſion des applaudiſſemens au théâtre; mais il l'imite comme un homme robuſte, ſans grâce et ſans ſoupleſſe, qui voudrait ſe donner les attitudes gracieuſes d'un danſeur agile et élégant.

v. 8.

Rome s'en fait d'avance en l'eſprit une fête, *&c.*

Cette expreſſion, et l'*amer* et le *rude*, *tout-à-fait la maîtreſſe*, *un nœud reculé qui dégoûte*, font bien voir que *Corneille* n'était pas fait pour combattre *Racine* dans la carrière de l'élégance et du ſentiment.

VERS 41.

J'ai quelques droits, Plautine, à l'empire romain, *&c.*

Où ſont donc ces droits à l'empire qu'elle *peut mettre en bonne main*? Quoi! parce qu'elle eſt fille d'un *Corbulon*, que quelques troupes voulurent déclarer céſar, elle a des droits à l'empire? C'eſt heurter toutes les notions qu'on a du gouvernement des Romains.

V. 43.

Mon père avant le ſien, élu pour cet empire,
Préféra .... tu le ſais, et c'eſt aſſez t'en dire.

On n'eſt point élu pour l'empire, cela n'eſt pas français; et que veut dire ce *préféra* avec ces points.....? On peut laiſſer une phraſe ſuſpendue quand on craint de s'expliquer, quand on aurait trop de choſes à dire, quand on ſait entendre par ce qui ſuit, ce qu'on n'a pas voulu énoncer d'abord, et qu'on le fait plus fortement entendre que ſi on s'expliquait, comme dans Britannicus:

Et ce même Sénèque, et ce même Burrhus,
Qui depuis... Rome alors eſtimait leurs vertus.

Mais ici ce *préféra* ne ſignifie autre choſe ſinon que *Corbulon* préféra ſon devoir: ce n'était pas là la place d'une réticence. On s'eſt un peu étendu ſur cette remarque, parce

qu'elle contient une règle générale, et que ces réticences inutiles et déplacées ne ſont que trop communes.

VERS 46.

Mais pour le cœur, te dis-je, il n'eſt pas tout à moi.—
La choſe eſt bien égale, il n'a pas tout le vôtre, &c.

La choſe eſt bien égale; il n'a pas tout le vôtre; vous en aimez un autre; et comme ſa raiſon; une ardeur pour un rang; qu'entre nous la choſe ſoit égale; un divorce qui ravale; un ſort à qui l'on renvoie; ce que Plautine a d'ambitieux caprice qui lui fait un dur ſupplice; en l'aimant comme il faut; comme il faut qu'il vous aime. Eſt-il poſſible qu'avec un tel ſtyle on ait voulu jouter contre *Racine* dans un ouvrage où tout dépend du ſtyle!

v. 63.

Si l'amour quelquefois ſouffre qu'on le contraigne,
Il ſouffre rarement qu'une autre ardeur l'éteigne;
Et quand l'ambition en met l'empire à bas,
Elle en fait ſon eſclave et ne l'étouffe pas.

Je paſſe tous les vers, ou faibles ou durs, ou qui offenſent la langue, et je remarquerai ſeulement que voilà des diſſertations ſur l'amour, des ſentences générales. Ce n'eſt pas là comme il faut s'y prendre pour traiter une paſſion douce et tendre; ce n'eſt pas là *Horatii curioſa felicitas*, et le *molle* de *Virgile*.

VERS 75.

Laiſſe-moi retracer ma vie en ta mémoire ;
Tu me connais aſſez pour en ſavoir l'hiſtoire.

Pourquoi donc répète-t-elle cette hiſtoire à une perſonne qui la ſait ſi bien ? Le ſentiment de ſon *illuſtre orgueil* n'eſt pas une raiſon ſuffiſante pour fonder ce récit qui d'ailleurs eſt trop long et trop peu intéreſſant.

Cette *Domitie* partagée entre l'ambition et l'amour, n'eſt véritablement ni ambitieuſe, ni ſenſible. Ces caractères indécis et mitoyens ne peuvent jamais réuſſir, à moins que leur incertitude ne naiſſe d'une paſſion violente, et qu'on ne voie juſque dans cette indéciſion l'effet du ſentiment dominant qui les emporte. Tel eſt *Pyrrhus* dans Andromaque, caractère vraiment théâtral et tragique, excepté dans la ſcène imitée de *Térence : Crois-tu, ſi je l'épouſe, qu'Andromaque en ſon cœur n'en ſera pas jalouſe ?* et dans la ſcène où *Pyrrhus* vient dire à *Hermione* qu'il ne peut l'aimer.

Cette première ſcène de *Domitie* annonce que la pièce ſera ſans intérêt ; c'eſt le plus grand des défauts.

SCENE II.

VERS 1.

Faut-il mourir, Madame? et ſi proche du terme
Votre illuſtre inconſtance eſt-elle encor ſi ferme, *&c.*

Cette ſeconde ſcène tient au-delà de ce que la première a promis. Un *Domitian* qui veut mourir d'amour! c'eſt mettre un hochet entre les mains de *Polyphème :* et qu'eſt-ce qu'une *illuſtre inconſtance proche du terme, ſi ferme, que les reſtes d'un feu ſi fort ſe promettent la mort de Domitian dans quatre jours?* Ces paroles, ces tours inintelligibles qui ſont comme jetés au haſard, forment un étrange diſcours! La princeſſe *Henriette* joua un tour bien ſanglant à *Corneille*, quand elle le fit travailler à Bérénice.

On ne voit que trop combien la ſuite eſt digne de ce commencement. Quels vers que ceux-ci! et que de barbariſmes! *Ce n'eſt pas un mal qui vaille en ſoupirer; un choix qui charme avec un peu d'appas qu'on met ſi bas;* et tous ces complimens ironiques que ſe font *Domitian* et *Domitie;* et *cette beauté qui n'a écouté aucun des ſoupirans qui l'accablaient de leurs regards mourans;* et *ſon cœur qui va tout à Domitian quand on le laiſſe aller.*

On eſt étonné qu'on ait pu jouer une pièce ainſi écrite, ainſi dialoguée et raiſonnée.

Tous ces raiſonnemens de *Domitie* ne peuvent être écoutés. *Comme la paſſion du trône eſt la première, elle eſt la dominante :* ce n'eſt pas qu'elle ne *ſe violente à trahir l'amour ;* mais il eſt juſte que *des ſoupirs ſecrets la puniſſent d'aimer contre ſes intérêts.*

Il ſemble que dans cette pièce *Corneille* ait voulu en quelque ſorte imiter ce double amour qui règne dans l'Andromaque, et qu'il ait tenté de plier la roideur de ſon caractère à ce genre de tragédie ſi délicat et ſi difficile. *Domitian* aime *Domitie*, *Titus* aime auſſi *Domitie* un peu. On propoſe *Bérénice* à *Domitian*, et *Bérénice* eſt aimée véritablement de *Titus*. Avouons qu'on ne pouvait faire un plus mauvais plan.

SCENE III.

VERS 1.

Elle ſe défend bien, Seigneur, et dans la cour. . . —
Aucun n'a plus d'eſprit, Albin, et moins d'amour, *&c.*

Il s'agit bien là d'eſprit ; et *cette adreſſe à défendre une mauvaiſe cauſe, et la flamme qui applique cette adreſſe au ſecours.* Quels vains et malheureux propos ! Peut-on dire en de plus mauvais vers des choſes plus indignes du théâtre tragique ?

VERS 14.

Dans toute la nature aime-t-on autrement ? *&c.*

Quoi ! dans une tragédie une diſſertation ſur l'amour propre? Finiſſons. Il a bien fallu faire quelques remarques ſur ce premier acte, pour montrer que c'eſt une peine perdue d'en faire ſur les autres. Un commentaire peut être utile quand on a des beautés et des défauts à examiner : mais ce ſerait vouloir outrager la mémoire de *Corneille*, de s'appeſantir ſur toutes les fautes d'un ouvrage où il n'y a guère que des fautes. Finiſſons nos remarques par reſpect pour lui : rendons-lui juſtice ; convenons que c'eſt un grand homme qui fut trop ſouvent différent de lui-même, ſans que ſes pièces malheureuſes fiſſent tort aux beaux morceaux qui ſont dans les autres.

REMARQUES

SUR

PULCHERIE,

Tragédie représentée en 1672.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

PULCHERIE était une fille de l'empereur *Arcadius* et de l'impératrice *Eudoxie*. Elle avait toute l'ambition de sa mère. *Corneille* dit, dans son avis au lecteur, que ses talens étaient merveilleux, et que dès l'âge de quinze ans *elle empiéta l'empire sur son frère*. Il est vrai que ce frère, *Théodose II*, était un homme très-faible, qui fut long-temps gouverné par cette sœur impérieuse, plus capable d'intrigues que d'affaires, plus occupée de soutenir son crédit que de défendre l'empire, et n'ayant pour ministres que des esclaves sans courage.

Aussi, ce fut de son temps que les peuples du Nord ravagèrent l'empire romain. Cette princesse, après la mort de *Théodose le jeune*, épousa

épousa un vieux militaire, aussi peu fait pour gouverner que *Théodose ;* elle en fit son premier domestique, sous le nom d'empereur. C'était un homme qui n'avait su se conduire ni dans la guerre, ni dans la paix. Il avait été long-temps prisonnier de *Genseric ;* et quand il fut sur le trône, il ne se mêla que des querelles des Eutichiens et des Nestoriens. On sent un mouvement d'indignation quand on lit, dans la continuation de l'Histoire romaine de *Laurent Echard*, le puéril et honteux éloge de *Pulchérie* et de *Martian*. » *Pulchérie* (dit » l'auteur) dont les vertus avaient mérité » la confiance de tout l'empire, offrit la » couronne à *Martian*, pourvu qu'il voulût » l'épouser, et qu'il la laissât fidelle à son » vœu de virginité. »

Quelle pitié ! il fallait dire, pourvu qu'il la laissât demeurer fidelle à son vœu d'ambition et d'avarice : elle avait cinquante ans, et *Martian* soixante et dix.

Il est permis à un poëte d'ennoblir ses personnages et de changer l'histoire, surtout l'histoire de ces temps de confusion et de

faibleſſe. *Corneille* intitula d'abord cette pièce, *tragédie;* il la préſenta aux comédiens, qui refuſèrent de la jouer. Ils étaient plus frappés de leurs intérêts que de la réputation de *Corneille;* il fut obligé de la donner à une mauvaiſe troupe qui jouait au Marais, et qui ne put ſe ſoutenir; et malheureuſement pour Pulchérie, on joua Mithridate à peu-près dans le même temps; car Pulchérie fut repréſentée les derniers jours de 1672, et Mithridate les premiers de 1673.

Fontenelle prétend que ſon oncle *Corneille* ſe peignit lui-même avec bien de la force dans le perſonnage de *Martian.* Voici comme *Martian* parle de lui-même dans la première ſcène du ſecond acte :

J'aimais quand j'étais jeune, et ne déplaiſais guère :
Quelquefois de ſoi-même on cherchait à me plaire;
Je pouvais aſpirer au cœur le mieux placé;
Mais, hélas! j'étais jeune, et ce temps eſt paſſé.
Le ſouvenir en tue, et l'on ne l'enviſage
Qu'avec, s'il le faut dire, une eſpèce de rage.

On le repouſſe, on fait cent projets ſuperflus ;
Le trait qu'on porte au cœur s'enfonce d'autant
plus ;
Et ce feu que de honte on s'obſtine à contraindre,
Redouble par l'effort qu'on ſe fait pour l'éteindre.

Si ces vers d'un vieux berger, plutôt que d'un vieux capitaine, ont paru *forts* à *Fontenelle*, ils n'en ſont pas moins faibles. Enfin *Pulchérie* épouſe *Martian*. Un *Aſpar* en eſt tout étonné : *Quoi*, dit-il, *tout vieil et tout caſſé qu'il eſt ? Pulchérie* répond, *Tout vieil et tout caſſé, je l'épouſe ; il me plaît ; j'ai mes raiſons.*

Cette *Pulchérie* qui dit à *Léon*, *j'ai de la fierté*, s'exprime trop ſouvent en ſoubrette de comédie.

Je vois entrer Irène ; Aſpar la trouve belle.
Faites agir pour vous l'amour qu'il a pour elle.
Et comme en ce deſſein rien n'eſt à négliger,
Voyez ce qu'une ſœur vous pourra ménager.
. . . . . .
Vous aimez, vous plaiſez ; c'eſt tout auprès des
femmes.
C'eſt par-là qu'on ſurprend, qu'on enlève leurs
ames.

. . . . . .

Aſpar vous aura vue, et ſon ame eſt chagrine...—
Il m'a vue, et j'ai vu quel chagrin le domine.
Mais il n'a pas laiſſé de me faire juger
Du choix que fait mon cœur quel ſera le danger.
Il part de bons avis quelquefois de la haine.
On peut tirer du fruit de tout ce qui fait peine.
Et des plus grands deſſeins qui veut venir à bout,
Prête l'oreille à tous, et fait profit de tout.

C'eſt ainſi que la pièce eſt écrite. La matière y eſt digne de la forme. C'eſt un mariage ridicule traverſé ridiculement, et conclu de même.

L'intrigue de la pièce, le ſtyle et le mauvais ſuccès déterminèrent *Corneille* à ne donner à cet ouvrage que le titre de *comédie héroïque*; mais comme il n'y a ni comique, ni héroïſme dans la pièce, il ſerait difficile de lui donner un nom qui lui convînt.

Il ſemble pourtant que ſi *Corneille* avait voulu choiſir des ſujets plus dignes du théâtre tragique, il les aurait peut-être traités convenablement; il aurait pu rappeler ſon génie qui fuyait de lui. On en peut juger par le début de *Pulchérie*.

Je vous aime, Léon, et n'en fais point myſtère;
Des feux tels que les miens n'ont rien qu'il
faille taire.
Je vous aime, et non pas de cette folle ardeur
Que les yeux éblouis font maîtreſſe du cœur;
Non d'un amour conçu par les ſens en tumulte,
A qui l'ame applaudit ſans qu'elle ſe conſulte,
Et qui ne concevant que d'aveugles déſirs,
Languit dans les faveurs, et meurt dans les
plaiſirs.

Ces premiers vers en effet ſont impoſans; ils ſont bien faits; il n'y a pas une faute contre la langue; et ils prouvent que *Corneille* aurait pu écrire encore avec force et avec pureté, s'il avait voulu travailler davantage ſes ouvrages. Cependant les connaiſſeurs d'un goût exercé ſentiront bien que ce début annonce une pièce froide. Si *Pulchérie* aime ainſi, ſon amour ne doit guère toucher. On s'aperçoit encore que c'eſt le poëte qui parle, et non la princeſſe. C'eſt un défaut dans lequel *Corneille* tombe toujours. Quelle princeſſe débutera jamais par dire que l'amour *languit dans les faveurs, et meurt dans les plaiſirs*? Quelle idée ces vers ne donnent-ils pas d'une volupté que

Pulchérie ne doit pas connaître? De plus, cette *Pulchérie* ne fait ici que répéter ce que *Viriate* a dit dans la tragédie de Sertorius.

Ce ne ſont pas les ſens que mon amour conſulte,
Il hait des paſſions l'impétueux tumulte.

Il y a des beautés de pure déclamation; il y a des beautés de ſentiment, qui ſont les véritables. Cette pièce tombe dans le même inconvénient qu'Othon. Trois perſonnes ſe diſputent la main de la nièce d'*Othon;* et ici on voit trois prétendans à *Pulchérie;* nulle grande intrigue, nul événement conſidérable, pas un ſeul perſonnage auquel on s'intéreſſe. Il y a quelques beaux vers dans Othon, et ce mérite manque à Pulchérie. On y parle d'amour de manière à dégoûter de cette paſſion, s'il était poſſible. Pourquoi *Corneille* s'obſtinait-il à traiter l'amour? Sa comédie héroïque de Tite et Bérénice devait lui apprendre que ce n'était pas à lui de faire parler des amans, ou plutôt qu'il ne devait plus travailler pour le théâtre: *ſolve ſeneſcentem.* Il veut de l'amour dans toutes ſes pièces; et, depuis Polyeucte, ce ne ſont que des

contrats de mariage, où l'on ſtipule pendant cinq actes les intérêts des parties, ou des raiſonnemens alambiqués ſur le devoir des *vrais amans*. A l'égard du ſtyle, tandis qu'il ſe perfectionnait tous les jours en France, *Corneille* le gâtait de jour en jour. C'eſt, dès la première ſcène, l'*habitude à régner et l'horreur d'en déchoir*; c'eſt *un penchant flatteur qui fait des aſſurances*; ce ſont *des hauts faits qui portent à grands pas à l'empire*.

C'eſt un vieux *Martian* qui conte ſes amours à ſa fille *Juſtine*, et qui lui dit: *Allons, parle auſſi des tiens; c'eſt mon tour d'écouter*. La bonne *Juſtine* lui dit *comment elle eſt tombée amoureuſe*, et *comment ſon imprudente ardeur prête à s'évaporer reſpecte ſa pudeur*.

On parle toujours d'amour à la *Pulchérie*, âgée de cinquante ans. Elle aime un prince nommé *Léon*, et elle prie une fille de ſa cour de faire l'amour à ce *Léon*, afin qu'elle, impératrice, puiſſe s'en détacher.

Qu'il eſt fort cet amour! ſauve-m'en ſi tu peux.
Vois Léon, parle-lui, dérobe-moi ſes vœux.
M'en faire un prompt larcin, c'eſt me rendre ſervice.

De tels vers ſont d'une mauvaiſe comédie, et de tels ſentimens ne ſont pas d'une tragédie.

Mais que dirons-nous de ce vieux *Martian* amoureux de la vieille *Pulchérie* ? Cette impératrice entame avec lui une plaiſante converſation au cinquième acte :

On m'a dit que pour moi vous aviez de l'amour;
Seigneur, ſerait-il vrai ?

MARTIAN.

Qui vous l'a dit, Madame?

PULCHERIE.

Vos ſervices, mes yeux....

A quoi le bon homme répond, *qu'il s'eſt tû après s'être rendu, qu'en effet il languit, il ſoupire; mais qu'enfin la langueur qu'on voit ſur ſon viſage eſt encore plus l'effet de l'amour que de l'âge.*

J'aime encore mieux je ne ſais quelle farce dans laquelle un vieillard eſt ſaiſi d'une toux violente devant ſa maîtreſſe, et lui dit : *Mademoiſelle, c'eſt d'amour que je touſſe.*

J'avoue, ſans balancer, que les *Pradon*, les

les *Bonnecorſe*, les *Coras*, les *Danchet* n'ont rien fait de ſi plat et de ſi ridicule que toutes ces dernières pièces de *Corneille*. Mais je n'ai dû le dire qu'après l'avoir prouvé.

Corneille ſe plaint dans une de ſes épîtres, des ſuccès de ſon rival; il finit par dire:

Et la ſeule tendreſſe eſt toujours à la mode.

Oui, la ſeule tendreſſe de *Racine*, la tendreſſe vraie, touchante, exprimée dans un ſtyle égal à celui du quatrième livre de *Virgile*, et non pas la tendreſſe fauſſe et froide, mal exprimée.

Ce que peu de gens ont remarqué, c'eſt que *Racine*, en traitant toujours l'amour, a parfaitement obſervé ce précepte de *Deſpréaux*:

Qu'Achille aime autrement que Thyrſis et Philène,
Et que l'amour, ſouvent de remords combattu,
Paraiſſe une faibleſſe, et non une vertu.

Le rôle de *Mithridate* eſt au fond par lui-même un peu ridicule. Un vieillard jaloux de ſes deux enfans, eſt un vrai perſonnage de comédie; et la manière dont il arrache

à *Monime* ſon ſecret eſt petite et ignoble; on l'a déjà dit ailleurs, et rien n'eſt plus vrai. Mais que ce fond eſt enrichi et ennobli! que *Mithridate* ſent bien ſes fautes, et qu'il ſe reproche dignement ſa faibleſſe!

Quoi! des plus chères mains craignant les trahiſons,
J'ai pris ſoin de m'armer contre tous les poiſons.
J'ai ſu, par une longue et pénible induſtrie,
Des plus mortels venins prévenir la furie.
Ah! qu'il eût mieux valu, plus ſage et plus heureux,
Et repouſſant les traits d'un amour dangereux,
Ne pas laiſſer remplir d'ardeurs empoiſonnées
Un cœur déjà glacé par le froid des années!

Quand un homme ſe reproche ſes fautes avec tant de force et de nobleſſe, avec un langage ſi ſublime et ſi naturel, on les lui pardonne.

C'eſt ainſi que *Roxane* ſe dit à elle-même :

Tu pleures, malheureuſe! ah! tu devais pleurer,
Lorſque d'un vain défir à ta perte pouſſée,
Tu conçus de le voir la première penſée.

On ne voit point dans ces excellens ouvrages, de *héros qui porte un beau feu dans*

ſon ſein, de *princeſſe aimant ſa renommée*, *qui quand elle dit qu'elle aime eſt sûre d'être aimée.* On n'y fait point *un compliment*, *plus en homme d'eſprit qu'en véritable amant*; *l'abſence aux vrais amans* n'y eſt pas *pire que la peſte.* Un héros n'y dit point, comme dans Alcibiade, que *quand il a troublé la paix d'un jeune cœur*, *il a cent fois éprouvé qu'un mortel peut goûter un bonheur achevé.* *Phèdre*, dans ſon admirable rôle, le chef-d'œuvre de l'eſprit humain, et le modèle éternel, mais inimitable, de quiconque voudra jamais écrire en vers; *Phèdre* ſe fait plus de reproches que le mari le plus auſtère ne pourrait lui en faire. C'eſt ainſi, encore une fois, qu'il faut parler d'amour, ou n'en point parler du tout.

C'eſt ſurtout en liſant ce rôle de *Phèdre*, qu'on s'écrie avec *Deſpréaux*:

Eh! qui, voyant un jour la douleur vertueuſe
De Phèdre, malgré ſoi perfide, inceſtueuſe,
D'un ſi juſte travail noblement étonné,
Ne bénira d'abord le ſiècle fortuné,
Qui, rendu plus fameux par tes illuſtres veilles,
Vit naître ſous ta main ces pompeuſes merveilles?

Ces merveilles étaient plus touchantes que pompeuſes. Que ceux-là ſe ſont trompés, qui ont dit et répété que *Racine* avait gâté le théâtre par la tendreſſe, tandis que c'eſt lui ſeul qui a épuré ce théâtre, infecté toujours avant lui, et preſque toujours après lui, d'amours poſtiches, froids et ridicules, qui déshonorent les ſujets les plus graves de l'antiquité! Il vaudrait autant ſe plaindre du quatrième livre de *Virgile*, que de la manière dont *Racine* a traité l'amour. Si on peut condamner en lui quelque choſe, c'eſt de n'avoir pas toujours mis dans cette paſſion toutes les fureurs tragiques dont elle eſt ſuſceptible, de ne lui avoir pas donné toute ſa violence, de s'être quelquefois contenté de l'élégance, de n'avoir que touché le cœur, quand il pouvait le déchirer; d'avoir été faible dans preſque tous ſes derniers actes. Mais tel qu'il eſt, je le crois le plus parfait de tous nos poëtes. Son art eſt ſi difficile, que depuis lui nous n'avons pas vu une ſeule bonne tragédie. Il y en a eu ſeulement quelques-unes en très-petit nombre, dans leſquelles les connaiſſeurs trouvent des

beautés ; et, avant lui, nous n'en avons eu aucune qui fût bien faite du commencement jusqu'à la fin. L'auteur de ce commentaire est d'autant plus en droit d'annoncer cette vérité, que lui-même s'étant exercé dans le genre tragique, n'en a connu que les difficultés, et n'est jamais parvenu à faire un seul ouvrage qu'il ne regardât comme très-médiocre.

Non-seulement *Racine* a presque toujours traité l'amour comme une passion funeste et tragique, dont ceux qui en sont atteints rougissent ; mais *Quinault* même sentit dans ses opéra que c'est ainsi qu'il faut représenter l'amour.

Armide commence par vouloir perdre *Renaud*, l'ennemi de sa secte :

Le vainqueur de Renaud, si quelqu'un le peut être,
Sera digne de moi.

Elle ne l'aime que malgré elle ; sa fierté en gémit ; elle veut cacher sa faiblesse à toute la terre ; elle appelle la Haine à son secours :

Venez, Haine implacable !
Sortez du gouffre épouvantable

Où vous faites régner une éternelle horreur.
Sauvez-moi de l'amour, rien n'eſt ſi redoutable ;
Rendez-moi mon courroux, rendez-moi ma fureur,
Contre un ennemi trop aimable.

Il y a même de la morale dans cet opéra. La Haine qu'*Armide* a invoquée, lui dit :

Je ne puis te punir d'une plus rude peine,
Que de t'abandonner pour jamais à l'amour.

Sitôt que *Renaud* s'eſt regardé dans le miroir ſymbolique qu'on lui préſente, il a honte de lui-même ; il s'écrie :

Ciel, quelle honte de paraître
Dans l'indigne état où je ſuis !

Il abandonne ſa maîtreſſe pour ſon devoir ſans balancer. Ces lieux communs de *morale lubrique* que *Boileau* reproche à *Quinault*, ne ſont que dans la bouche des génies ſéducteurs qui ont contribué à faire tomber *Renaud* dans le piége.

Si on examine les admirables opéra de *Quinault*, Armide, Roland, Atis, Théſée, Amadis, l'amour y eſt tragique et funeſte.

C'eſt une vérité que peu de critiques ont reconnue, parce que rien n'eſt ſi rare que d'examiner. Y a-t-il rien, par exemple, de plus noble et de plus beau que ces vers d'*Amadis*?

J'ai choiſi la gloire pour guide;
J'ai prétendu marcher ſur les traces d'Alcide.
Heureux, ſi j'avais évité
Le charme trop fatal dont il fut enchanté!
Son cœur n'eut que trop de tendreſſe.
Je ſuis tombé dans ſon malheur;
J'ai mal imité ſa valeur,
J'imite trop bien ſa faibleſſe.

Enfin, *Médée* elle-même ne rend-elle pas hommage aux mœurs qu'elle brave dans ces vers ſi connus?

Le deſtin de Médée eſt d'être criminelle;
Mais ſon cœur était né pour aimer la vertu.

Voyez ſur *Quinault*, et ſur les règles de la tragédie, la Poëtique de M. *Marmontel*, ouvrage rempli de goût, de raiſon et de ſcience.

On aurait pu placer ces réflexions au-devant de toute autre pièce que Pulchérie;

mais elles se sont présentées ici, et elles ont distrait un moment l'auteur des remarques du triste soin de faire réimprimer des pièces que *Corneille* aurait dû oublier, qui n'ôtent rien aux grandes beautés de ses ouvrages, mais qu'enfin il est difficile de pouvoir lire.

PREFACE DE PULCHERIE, PAR CORNEILLE,

Tome VI, page 521.

(A la fin.) *J'AURAI de quoi me satisfaire, si cet ouvrage est aussi heureux à la lecture qu'il l'a été à la représentation, et si j'ose ne vous dissimuler rien, je me flatte assez pour l'espérer.*

Il se flatte beaucoup trop. Cet ouvrage ne fut point heureux à la représentation, et ne le sera jamais à la lecture; puisqu'il n'est ni intéressant, ni conduit théâtralement, ni bien écrit. Il s'en faut beaucoup.

On a prétendu que ce grand homme tombé si bas, n'était pas capable d'apprécier ses ouvrages, qu'il ne savait pas distinguer les admirables scènes de Cinna, de Polyeucte, de celles d'Agésilas et d'Attila. J'ai peine à le croire. Je pense plutôt qu'appesanti par l'âge et par la dernière manière qu'il s'était faite insensiblement, il cherchait à se tromper lui-même.

REMARQUES

SUR

SURENA,

GENERAL DES PARTHES,

Tragédie représentée en 1674.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

SURENA n'eſt point un nom propre, c'eſt un titre d'honneur, un nom de dignité. Le *Suréna* des Parthes était l'*Ethmadoulet* des Perſans d'aujourd'hui, le grand viſir des Turcs. Cette mépriſe reſſemble à celle de pluſieurs de nos écrivains, qui ont parlé d'un *Azem*, grand viſir de la Porte ottomane, ne ſachant pas que *viſir azem* ſignifie *grand viſir*. Mais la mépriſe eſt bien plus pardonnable à *Corneille* qu'à ces hiſtoriens, parce que l'hiſtoire des Parthes nous eſt bien moins connue que celle des nouveaux Perſans et des Turcs.

La tragédie de Suréna fut jouée les

derniers jours de 1674, et les premiers de 1675: elle roule toute entière sur l'amour. Il semblait que *Corneille* voulût jouter contre *Racine*. Ce grand homme avait donné son Iphigénie, la même année 1674. J'avoue que je regarde Iphigénie comme le chef-d'œuvre de la scène; et je souscris à ces beaux vers de *Despréaux*:

Jamais Iphigénie en Aulide immolée,
N'a coûté tant de pleurs à la Gréce assemblée,
Que, dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé,
En a fait sous son nom verser la Champmêlé.

Veut-on de la grandeur? on la trouve dans *Achille*, mais telle qu'il la faut au théâtre, nécessaire, passionnée, sans enflure, sans déclamation. Veut-on de la vraie politique? tout le rôle d'*Ulysse* en est plein; et c'est une politique parfaite, uniquement fondée sur l'amour du bien public; elle est adroite; elle est noble; elle ne differte point; elle augmente la terreur. *Clytemnestre* est le modèle du grand pathétique; *Iphigénie* celui de la simplicité noble et intéressante; *Agamemnon* est tel qu'il doit être: et quel style! c'est-là le vrai sublime.

Après Suréna, *Pierre Corneille* renonça au théâtre, auquel il eût dû renoncer plutôt. Il survécut près de dix ans à cette pièce, et fut témoin des succès mérités de son illustre rival; mais il avait la consolation de voir représenter ses anciennes pièces avec des applaudissemens toujours nouveaux; et c'est aux beaux morceaux de ces anciens ouvrages que nous renvoyons le lecteur. Il remarquera que tout ce qui est bien pensé dans ces chefs-d'œuvre est presque toujours bien exprimé, à quelques tours et quelques termes près qui ont vieilli; et qu'il n'est obscur, guindé, alambiqué, incorrect, faible et froid, que quand il n'est pas soutenu par la force du sujet. Presque tout ce qui est mal exprimé chez lui ne méritait pas d'être exprimé. Il écrivait très-inégalement; mais je ne sais s'il avait un génie inégal, comme on le dit; car je le vois toujours, dans ses meilleures pièces et dans ses plus mauvaises, attaché à la solidité du raisonnement, à la force et à la profondeur des idées, presque toujours plus occupé de différer que de toucher; plein de ressources, jusque dans

les ſujets les plus ingrats, mais de reſſources ſouvent peu tragiques ; choiſiſſant mal tous ſes ſujets, depuis Oedipe ; inventant des intrigues, mais petites, ſans chaleur et ſans vie ; s'étant fait un mauvais ſtyle, pour avoir travaillé trop rapidement ; et cherchant à ſe tromper lui-même ſur ſes dernières pièces. Son grand mérite eſt d'avoir trouvé la France agreſte, groſſière, ignorante, ſans eſprit, ſans goût vers le temps du Cid, et de l'avoir changée : car l'eſprit qui règne au théâtre eſt l'image fidelle de l'eſprit d'une nation. Non-ſeulement on doit à *Corneille* la tragédie, la comédie, mais on lui doit l'art de penſer.

Il n'eut pas le pathétique des Grecs ; il n'en donna une idée que dans le dernier acte de Rodogune ; et le tableau que forme ce cinquième acte, me paraît, avec ſes défauts très-ſupérieur à toût ce que la Grèce admirait. Le tableau du cinquième acte d'Athalie eſt dans ce grand goût. Il faut avouer que tous les derniers actes des autres pièces, ſans exception, ſont maigres, décharnés, faibles en comparaiſon. Si vous exceptez ces deux ſpectacles frappans, nos

tragédies françaiſes ont été trop ſouvent des recueils de dialogues, plutôt que des actions pathétiques. C'eſt par là que nous péchons principalement ; mais avec ce défaut, et quelques autres auxquels la néceſſité de faire cinq actes aſſujettit les auteurs, on avoue que la ſcène françaiſe eſt ſupérieure à celle de toutes les nations anciennes et modernes. Cet art eſt abſolument néceſſaire dans une grande ville telle que Paris : mais, avant *Corneille*, cet art n'exiſtait pas; et, après *Racine*, il paraît impoſſible qu'il s'accroiſſe.

Il n'eſt pas plus poſſible de faire un commentaire ſur la pièce de Suréna que ſur Agéſilas, Attila, Pulchérie, Pertharite, Tite et Bérénice, la Toiſon d'or, Théodore. Si on a fait quelques réflexions ſur Othon, c'eſt qu'en effet les beaux vers répandus dans la première ſcène ſoutenaient un peu le commentateur dans ce travail ingrat et dégoûtant. Je finirai par dire qu'il ne faut examiner que les ouvrages qui ont des beautés avec des défauts, afin d'apprendre aux jeunes gens à éviter les uns, et à imiter les autres : mais, pour les pièces auſſi mal

inventées que mal écrites, où les fautes innombrables ne sont pas rachetées par une seule belle scène, il est très-inutile de commenter ce qu'on ne peut lire.

On n'aura donc ici qu'une seule observation, que j'ai déjà souvent indiquée; c'est que plus *Corneille* vieillissait, plus il s'obstinait à traiter l'amour, lui qui dans son dépit de réussir si mal, se plaignait *que la seule tendresse fût toujours à la mode.* D'ordinaire la vieillesse dédaigne des faiblesses qu'elle ne ressent plus. L'esprit contracte une fermeté sévère qui va jusqu'à la rudesse. Mais *Corneille*, au contraire, mit dans ses derniers ouvrages plus de galanterie que jamais, et quelle galanterie! peut-être voulait-il jouter contre *Racine*, dont il sentait, malgré lui, la prodigieuse supériorité dans l'art si difficile de rendre cette passion aussi noble, aussi tragique qu'intéressante. Il imprima que

Othon ni Suréna
Ne sont point des cadets indignes de Cinna.

Ils étaient pourtant des cadets très-indignes, et *Pacorus*, et *Euridice*, et *Palmis*,

et le *Suréna* parlent d'amour comme des bourgeois de Paris.

Si le mérite eſt grand, l'eſtime eſt un peu forte.
Vous la pardonnerez à l'amour qui m'emporte.
Comme vous le forcez à ſe trop expliquer,
S'il manque de reſpect vous l'en faites manquer.
Il eſt ſi naturel d'eſtimer ce qu'on aime
Qu'on voudrait que par-tout on l'eſtimât de même.
Et la pente eſt ſi douce à vanter ce qu'il vaut
Que jamais on ne craint de l'élever trop haut.

C'eſt dans ce ſtyle ridicule que *Corneille* fait l'amour dans ſes vingt dernières tragédies, et dans quelques-unes des premières. Quiconque ne ſent pas ce défaut eſt ſans aucun goût; et quiconque veut le juſtifier ſe ment à lui-même. Ceux qui m'ont fait un crime d'être trop ſévère, m'ont forcé à l'être véritablement, et à n'adoucir aucune vérité. Je ne dois rien à ceux qui ſont de mauvaiſe foi. Je ne dois compte à perſonne de ce que j'ai fait pour une deſcendante de *Corneille*, et de ce que j'ai fait pour ſatisfaire mon goût. Je connais mieux les beaux

morceaux de ce grand génie que ceux qui feignent de reſpecter les mauvais. Je ſais par cœur tout ce qu'il a fait d'excellent. Mais on ne m'impoſera ſilence en aucun genre ſur ce qui me paraît défectueux.

Ma deviſe a toujours été *fari quæ ſentiam.*

REMARQUES

REMARQUES

SUR

SURENA,

GENERAL DES PARTHES,

TRAGEDIE.

ACTE CINQUIEME.

SCENE DERNIERE.

VERS 22.

Non, je ne pleure point, Madame, mais je meurs.

Ce vers fournira la seule remarque qu'on croie devoir faire sur la tragédie de Suréna. *Je ne pleure point, mais je meurs*, serait le sublime de la douleur, si cette idée était assez ménagée, assez préparée pour devenir vraisemblable ; car le vraisemblable seul peut toucher. Il faut, pour dire qu'on meurt de douleur, et pour en mourir en effet, avoir éprouvé, avoir fait voir un désespoir si violent, qu'on ne s'étonne pas qu'un prompt trépas en soit la suite. Mais on ne meurt pas

ainſi de mort ſubite après avoir fait des raiſonnemens politiques, et des diſſertations ſur l'amour. Le vers par lui-même eſt très-tragique, mais il n'eſt pas amené par des ſentimens aſſez tragiques. Ce n'eſt pas aſſez qu'un vers ſoit beau, il faut qu'il ſoit placé, et qu'il ne ſoit pas ſeul de ſon eſpèce dans la foule.

REMARQUES

SUR

ARIANE,

Tragédie de Thomas Corneille, représentée en 1672.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

UN grand nombre d'amateurs du théâtre ayant demandé qu'on joignît aux œuvres dramatiques de *Pierre Corneille* l'Ariane et l'Eſſex de *Thomas Corneille*, ſon frère, accompagnées auſſi de commentaires, on n'a pu ſe refuſer à ce travail.

Thomas Corneille était cadet de *Pierre* d'environ vingt années. Il a fait trente-trois pièces de théâtre, auſſi-bien que ſon aîné. Toutes ne furent pas heureuſes ; mais Ariane eut un ſuccès prodigieux en 1672, et balança beaucoup la réputation du Bajazet de *Racine* qu'on jouait en même temps, quoiqu'aſſurément Ariane n'approche pas

de Bajazet : mais le ſujet était heureux. Les hommes, tout ingrats qu'ils ſont, s'intéreſſent toujours à une femme tendre, abandonnée par un ingrat ; et les femmes qui ſe retrouvent dans cette peinture pleurent ſur elles-mêmes.

Preſque perſonne n'examine à la repréſentation ſi la pièce eſt bien faite et bien écrite : on eſt touché : on a eu du plaiſir pendant une heure ; ce plaiſir même eſt rare ; et l'examen n'eſt que pour les connaiſſeurs.

On rapporte, dans la *Bibliothéque des théâtres*, qu'Ariane fut faite en quarante jours ; je ne ſuis pas étonné de cette rapidité dans un homme qui a l'habitude des vers, et qui eſt plein de ſon ſujet. On peut aller vîte quand on ſe permet des vers proſaïques, et qu'on ſacrifie tous les perſonnages à un ſeul. Cette pièce eſt au rang de celles qu'on joue ſouvent, lorſqu'une actrice veut ſe diſtinguer par un rôle capable de la faire valoir. La ſituation eſt très-touchante. Une femme qui a tout fait pour *Théſée*, qui l'a tiré du plus grand péril, qui s'eſt ſacrifiée

pour lui, qui ſe croit aimée, qui mérite de l'être, qui ſe voit trahie par ſa ſœur, et abandonnée par ſon amant, eſt un des plus heureux ſujets de l'antiquité. Il eſt bien plus intéreſſant que la *Didon* de *Virgile;* car *Didon* a bien moins fait pour *Enée*, et n'eſt point trahie par ſa ſœur; elle n'éprouve point d'infidélité, et il n'y avait peut-être pas là de quoi ſe brûler.

Il eſt inutile d'ajouter que ce ſujet vaut infiniment mieux que celui de Médée. Une empoiſonneuſe, une meurtrière ne peut toucher des cœurs et des eſprits bien faits.

Thomas Corneille fut plus heureux dans le choix de ce ſujet que ſon frère ne le fut dans aucun des ſiens depuis Rodogune; mais je doute que *Pierre Corneille* eût mieux fait le rôle d'*Ariane* que ſon frère. On peut remarquer, en liſant cette tragédie, qu'il y a moins de ſoléciſmes et moins d'obſcurités que dans les dernières pièces de *Pierre Corneille*. Le cadet n'avait pas la force et la profondeur du génie de l'aîné; mais il parlait ſa langue avec plus de pureté, quoiqu'avec plus de faibleſſe. C'était d'ailleurs

un homme d'un très-grand mérite, et d'une vaſte littérature ; et ſi vous exceptez *Racine*, auquel il ne faut comparer perſonne, il était le ſeul de ſon temps qui fût digne d'être le premier au-deſſous de ſon frère.

REMARQUES

SUR

ARIANE,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Je le confeſſe, Arcas, ma faibleſſe redouble, *&c.*

Ce rôle d'*Oenarus* eſt viſiblement imité de celui d'*Antiochus* dans Bérénice, et c'eſt une mauvaiſe copie d'un original défectueux par lui-même. De pareils perſonnages ne peuvent être ſupportés qu'à l'aide d'une verſification toujours élégante, et de ces nuances de ſentiment que *Racine* ſeul a connues.

Le confident d'*Oenarus* avoue que ſans doute *Ariane eſt belle*. *Oenarus* a vu *Théſée* rendre *quelques ſoins à Mégiſte et à Cyane*, cela l'a flatté *du côté d'Ariane*. C'eſt un amour de comédie dans le ſtyle négligé de la comédie.

VERS 17.

Ariane vous charme, et ſans doute elle eſt belle ;

Ce vers et tous ceux qui ſont dans ce goût, prouvent aſſez ce que dit *Riccoboni*, que la tragédie en France eſt la fille du roman. Il n'y a rien de grand, de noble, de tragique, à aimer une femme parce qu'*elle eſt belle*. Il faudrait du moins relever ces petiteſſes par l'élégance de la poëſie.

Que le lecteur dépouille ſeulement de la rime les vers ſuivans : *vous sûtes que Théſée avait par le ſecours d'Ariane évité les détours du labyrinthe en Crète, et que pour reconnaître un ſi fidelle amour, il fuyait avec elle vainqueur du minotaure ; quelle eſpérance vous laiſſaient des nœuds ſi bien formés ?* Voyez non-ſeulement combien ce diſcours eſt ſec et languiſſant ; mais à quel point il péche contre la régularité.

Eviter les détours du labyrinthe en Crète. Théſée n'évita pas les détours du labyrinthe en Crète, puiſqu'il fallait néceſſairement paſſer par ces détours. La difficulté n'était pas de les éviter, mais de ſortir en ne les évitant pas. *Virgile* dit :

Hîc labor ille domûs, et inextricabilis error.

Ovide dit :

Ducit in errorem variarum ambage viarum.

Racine

Racine dit :

Par vous aurait péri le monſtre de la Crète,
Malgré tous les détours de ſa vaſte retraite.
Pour en développer l'embarras incertain,
Ma ſœur du fil fatal eût armé votre main.

Voilà des images, voilà de la poëſie, et telle qu'il la faut dans le ſtyle tragique.

Pour reconnaître un amour ſi fidelle. On ne reconnaît point un amour comme on reconnaît un ſervice, un bienfait. *Si fidelle* n'eſt pas le mot propre. Ce n'eſt point comme fidelle, c'eſt comme paſſionnée qu'*Ariane* donna le fil à *Théſée.*

Des nœuds ſi bien formés. Un nœud eſt-il bien formé, parce qu'on s'enfuit avec une femme? Cette expreſſion lâche, triviale, vague, n'exprime pas ce qu'on doit exprimer. Examinez ainſi tous les vers, vous n'en trouverez que très-peu qui réſiſtent à une critique exacte. Cette négligence dans le ſtyle, ou plutôt cette platitude n'eſt preſque pas remarquée au théâtre. Elle eſt ſauvée par la rapidité de la déclamation; et c'eſt ce qui encourage tant d'auteurs à ſe négliger, à employer des termes impropres, à mettre preſque toujours le bourſouflé à la place du naturel, à rimer en épithètes, à remplir leurs vers de ſoléciſmes, ou de façons de parler obſcures qui ſont pires

que des ſoléciſmes : pour peu qu'il y ait dans leurs pièces deux ou trois ſituations intéreſſantes, quoique rebattues, ils ſont contens. Nous avons déjà dit que nous n'avons pas depuis *Racine* une tragédie bien écrite d'un bout à l'autre.

VERS 89.

D'un aveugle penchant le charme imperceptible
Frappe, ſaiſit, entraîne et rend un cœur ſenſible ;
Et par une ſecrète et néceſſaire loi,
On ſe livre à l'amour ſans qu'on ſache pourquoi.

Ces vers ſont une imitation de ces vers de *Rodogune :*

Il eſt des nœuds ſecrets, il eſt des ſympathies,
Dont par le doux rapport les ames aſſorties, *&c.*

et de ces vers de la Suite du Menteur :

Quand les arrêts du ciel nous ont faits l'un pour l'autre,
Liſe, c'eſt un accord bientôt fait que la nôtre, *&c.*

Redisons toujours que ces vers d'idylle, ces petites maximes d'amour conviennent peu au dialogue de la tragédie ; que toute maxime doit échapper au ſentiment du perſonnage, qu'il peut par les expreſſions de ſon amour dire rapidement un mot qui devienne maxime, mais non pas être un parleur d'amour.

C'eſt ici qu'il ne ſera pas inutile d'obſerver encore que *ces lieux communs de morale lubrique*, que *Deſpréaux* a tant reprochés à *Quinault*, ſe trouvent dans des ariettes détachées où elles ſont bien placées, et que jamais le perſonnage de la ſcène ne prononce une maxime qu'à propos, tantôt pour faire preſſentir ſa paſſion, tantôt pour la déguiſer. Ces maximes ſont toujours courtes, naturelles, bien exprimées, convenables au perſonnage et à ſa ſituation; mais quand une fois la paſſion domine, alors plus de ces ſentences amoureuſes. *Arcabone* dit à ſon frère :

Vous m'avez enſeigné la ſcience terrible
Des noirs enchantemens qui font pâlir le jour;
Enſeignez-moi, s'il eſt poſſible,
Le ſecret d'éviter les charmes de l'amour.

Elle ne cherche point à diſcuter la difficulté de vaincre cette paſſion, à prouver que l'amour triomphe des cœurs les plus durs.

Armide ne s'amuſe point à dire en vers faibles :

Non, ce n'eſt point par choix, ni par raiſon d'aimer,
Qu'en voyant ce qui plaît on ſe laiſſe enflammer.

Elle dit en voyant *Renaud* :

Achevons... je frémis... Vengeons-nous... je ſoupire.

L'amour parle en elle, et elle n'eſt point parleuſe d'amour.

(*Fin de la ſcène.*) Remarquons que le ſtyle de cette ſcène et de beaucoup d'autres eſt négligé, lâche, faible, proſaïque.

. . . . . , Au défaut d'être aimé,
Mérions juſqu'au bout de m'en voir eſtimé.

SCENE II.

VERS 41.

Un ami ſi parfait . . . de ſi charmans appas. . .
J'en dis trop, c'eſt à vous de ne m'entendre pas.

Qui ne ſent dans toute cette ſcène, et ſurtout en cet endroit, la puſillanimité de ce rôle? Avec ces *charmans appas!* Pourquoi ce pauvre roi dit-il ainſi ſon ſecret à *Théſée?* On laiſſe échapper les ſentimens de ſon cœur devant ſa maîtreſſe, mais non pas devant ſon rival.

SCENE III.

V. 24.

Ma raiſon, qui toujours s'intéreſſe pour elle,
Me dit qu'elle eſt aimable, et mes yeux qu'elle eſt belle.

Ces vers qui ſont d'un bouquet à *Iris*, et *Ariane en beauté par-tout ſi renommée*, et *l'amour*

qui tâche d'ébranler Théſée ſur le rapport de ſes yeux, et cet *amour qui a beau parler quand le cœur ſe tait*, font de *Théſée* un héros de Clélie. Les raiſonnemens d'aimer ou n'aimer pas, achèvent de gâter cette ſcène qui d'ailleurs eſt bien conduite ; mais ce n'eſt pas aſſez qu'une ſcène ſoit raiſonnable, ce n'eſt que remplir un devoir indiſpenſable ; et quand il n'eſt queſtion que d'amour, tout eſt froid et petit ſans le ſtyle de *Racine*. Cette ſcène ſur-tout manque de force ; les combats du cœur y étaient néceſſaires. *Théſée* perfide envers une princeſſe à qui il doit ſa vie et ſa gloire, devrait avoir plus de remords.

SCENE IV.

VERS 8.

Vous pouvez là-deſſus vous répondre vous-même, *&c.*

Phèdre devait là-deſſus parler avec plus d'élégance. Cette ſcène eſt ennuyeuſe, et l'amour de *Phèdre* et de *Théſée* déplaît à tout le monde. L'ennui vient de ce qu'on ſait qu'ils s'aiment et qu'ils ſont d'accord ; ils n'ont plus rien alors d'intéreſſant à ſe dire. Cette ſcène pouvait être belle ; mais quand *Phèdre* dit, *que la gloire eſt le ſecours d'un cœur bien né*, et qu'avoir dit *une fois qu'on aime*, c'eſt le *dire toujours*, on ne croit pas entendre une tragédie.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

VERS 13.

Mais quand d'un premier feu l'ame toute occupée
Ne trouve de douceur qu'aux traits qui l'ont frappée,
C'eſt un ſujet d'ennui qui ne peut s'exprimer
Qu'un amant qu'on néglige, et qui parle d'aimer.

ON voit dans ces vers quelque choſe du ſtyle de *Pierre Corneille* : ce ſont des maximes générales, elles ſont juſtes ; mais diſons toujours que les grandes paſſions ne s'expriment point en maximes. J'ai déjà remarqué que vous n'en trouvez pas un ſeul exemple dans *Racine*. *Trouver de la douceur à des traits*, n'eſt pas élégant ; *c'eſt un ſujet d'ennui qui ne peut s'exprimer*, eſt de la faible proſe de comédie ; *un amant qui parle d'aimer*, eſt un pléonaſme.

V. 17.

Pour m'en rendre la peine à ſouffrir plus aiſée,
Tandis que le roi vient, parle-moi de Théſée.

Le premier vers eſt proſaïque et mal fait. *Parle-moi de Théſée tandis que le roi vient* : ce vers ne me paraît pas aſſez paſſionné. Ce *tandis*

que le roi vient, ſemble dire, *parle-moi de Théſée en attendant.* Obſervez comme *Hermione* dans Andromaque dit la même choſe avec plus de ſentiment et d'élégance :

Ah ! qu'Oreſte à ſon gré m'impute ſes douleurs,
N'avons-nous d'entretien que celui de ſes pleurs ?
Pyrrhus revient à nous. Eh bien, chère Cléone,
Conçois-tu les tranſports de l'heureuſe Hermione ?
Sais-tu quel eſt Pyrrhus ? t'es-tu fait raconter
Le nombre des exploits... mais qui les peut compter ?
Intrépide, et par-tout ſuivi de la victoire, *&c.*

Cela eſt bien ſupérieur aux *cent monſtres dont l'univers a été dégagé par Théſée, et qui ſe voit purgé d'un mauvais ſang ; à ces victimes priſes par Théſée et par Hercule*, &c.

VERS 37.

J'aime Phèdre ; tu ſais combien elle m'eſt chère.

Ce ſentiment d'*Ariane* me paraît bien naturel, et en même temps du plus grand art. Le ſpectateur ſent avec un extrême plaiſir les raiſons du ſilence de *Phèdre.*

V. 47.

N'ayant jamais aimé, ſon cœur ne conçoit pas. —
Elle évite peut-être un cruel embarras.

Ce ſentiment eſt encore très-touchant, quoique le mot d'*embarras* ſoit trop faible.

VERS 50.

Mais vivre indifférente, eſt-ce une vie heureuſe ?

Ce vers ſerait fort plat, ſi *Ariane* parlait d'elle-même ; mais elle parle de ſa ſœur ; elle la plaint de ne point aimer, tandis qu'en effet elle aime *Théſée*. On eſt déjà bien vivement intéreſſé.

SCENE II.

V. 1.

Ne vous offenſez point, princeſſe incomparable, *&c.*

Oenarus joue ici le rôle de l'*Antiochus* de Bérénice ; mais il eſt bien moins raiſonnable, et bien moins touchant ; il a le ridicule de parler d'amour à une princeſſe dont il fait que *Théſée* eſt adoré ; et il ne l'a aimée que depuis qu'il a été témoin de leurs amours. *Antiochus*, au contraire, a aimé *Bérénice* avant qu'elle ſe fût déclarée pour *Titus*, et il ne lui parle que lorſqu'il va la quitter pour jamais. Ce qui rend ſurtout *Oenarus* très-inférieur à *Antiochus*, c'eſt la manière dont il parle.

Théſée a du mérite, et il l'a dit cent fois. Les ſens ravis d'Oenarus ont cédé à l'amour dès qu'il a vu Ariane. Il fallait n'en parler plus, il l'a fait par reſpect. Il n'a point changé d'ame, il a langui d'amour tout conſumé. Il demande pour *flatter ſon martyre, un mot favorable et un ſincère ſoupir.*

Ariane répond qu'elle n'eſt *point ingrate*, que *Théſée ſe trouve adoré dans ſon cœur*, que *dès la première fois elle l'a déclaré;* et répète encore, *dès la première fois*, comme ſi c'était un beau diſcours à répéter. Ce dialogue trop négligé devait être écrit avec la plus grande fineſſe. On ne s'aperçoit pas de ces défauts à la repréſentation, ils choquent beaucoup à la lecture.

SCENE III.

VERS 1.

Prince, mon trouble parle, &c.

On ne doit, ce me ſemble, faire un pareil aveu que quand il eſt abſolument néceſſaire. Aucune raiſon ne doit engager *Oenarus* à ſe déclarer le rival de *Théſée*. *Antiochus* dans Bérénice ne fait un pareil aveu qu'à la fin du cinquième acte; et c'eſt en quoi il y a un très-grand art. Le ſtyle d'*Oenarus* met le comble à l'inſipidité de ſon rôle; il adore *les charmes de ſon amour*, il en fait l'*aveu au point de l'hymen*. Il dit, que *c'eſt montrer aſſez ce qu'eſt un ſi beau feu*, et qu'il eſt *trahi par ſa vertu*. Comment eſt-il trahi par ſa vertu, puiſqu'il renonce à un ſi beau feu, et qu'il va préparer le mariage de *Théſée* et d'*Ariane*.

SCENE IV.

VERS 10.

. . . . Apprenez un projet de ma flamme, *&c.*

Ce deſſein d'*Ariane* d'unir une ſœur qu'elle aime à l'ami de *Théſée*, tandis que cette ſœur lui prépare la plus cruelle trahiſon, forme une ſituation très-belle et très-intéreſſante : c'eſt-là connaître l'art de la tragédie et du dialogue ; c'eſt même une eſpèce de coup de théâtre. L'embarras de *Théſée* et l'extrême bonté d'*Ariane* attachent le ſpectateur le plus indifférent : les vers, à la vérité, ſont faibles.

VERS 17.

Ma ſœur a du mérite, elle eſt aimable et belle...
L'offre de cet hymen rendra ſa joie extrême, *&c.*

ſont des expreſſions trop négligées, mais la ſcène par elle-même eſt excellente.

SCENE V.

V. 5.

Je vous comprends tous deux, vous arrivez d'Athènes.

Ariane tombe dans la même méprife que *Bérénice* qui impute au trouble de *Titus* un tout autre ſujet que le véritable. Il vaudrait mieux peut-être qu'*Ariane* demandât à *Pirithoüs*

si les Athéniens ne s'opposent pas à son mariage avec *Thésée*, plutôt que de soupçonner tout d'un coup qu'ils s'y opposent : mais enfin cette mépriſe ne ſervant qu'à faire éclater davantage l'amour d'*Ariane*, intéreſſe beaucoup pour elle.

VERS 15.

Et comment pourrait-il avoir le cœur ſi bas
Que tenir tout de vous et ne vous aimer pas ?

Ces deux vers ſont imités de ces deux-ci, de *Sévère* dans Polyeucte :

Un cœur qui vous chérit ; mais quel cœur aſſez bas
Aurait pu vous connaître, et ne vous chérir pas ?

Ce mot *bas* n'eſt tolérable ni dans la bouche de *Sévère*, ni dans celle de *Pirithoüs*. Un homme n'eſt point du tout *bas* pour connaître une femme et ne la pas aimer ; et ce n'eſt point à *Pirithoüs* à dire que ſon ami aurait le cœur *bas*, s'il n'aimait pas *Ariane* : de plus, ce n'eſt point une baſſeſſe d'être perfide en amour. Chaque choſe a ſon nom propre ; et ſans la convenance des termes, il n'y a rien de beau.

V. 27.

. . . . . Les moindres lâchetés
Sont pour votre grand cœur des crimes déteſtés.

Cette impropriété de termes déplaît à

quiconque aime la juſteſſe dans les diſcours. Le mot de *lâcheté* ne convient pas plus que celui de *bas* : et *l'ardeur ſans pareille pour la gloire*, eſt déplacée quand il s'agit d'amour. Cette ſcène reſſemble encore à celle où *Antiochus* vient annoncer à *Bérénice* qu'elle doit renoncer à *Titus* ; mais il y a bien plus d'art à faire apprendre le malheur de *Bérénice* par ſon amant même, qu'à faire inſtruire *Ariane* de ſa diſgrâce par un homme qui n'y a nul intérêt.

VERS 33.

. . . . . Moi, qui voudrais pour Théſée
A cent et cent périls voir ma vie expoſée !

Cela eſt encore imité de *Racine*.

Moi, dont vous connaiſſez le trouble et le tourment,
Quand vous ne me quittez que pour quelque moment ;
Moi qui mourrais le jour qu'on voudrait m'interdire
De vous. . . . .

Cela vaut mieux que *cent et cent périls* ; mais la ſituation eſt très touchante ; et c'eſt preſque toujours la ſituation qui fait le ſuccès au théâtre.

SCENE VI.

VERS 2.

Il n'en faut point douter, je ſuis trahie, *&c.*

Il manque peut-être à cette ſcène de la gradation dans la douleur, et de la force dans les ſentimens. *Ariane* ne doit point dire *qu'elle regrette cette raiſon barbare.* La raiſon ne s'oppoſe point du tout à ſa juſte douleur; et ce n'eſt pas ainſi que le déſeſpoir s'exprime : c'eſt le poëte qui fait là une petite digreſſion ſur la *raiſon barbare;* ce n'eſt point *Ariane. Thomas Corneille* imitait ſouvent de ſon frère ce grand défaut qui conſiſte à vouloir raiſonner quand il faut ſentir.

SCENE VII.

V. 2.

Vous avez cru Théſée un héros tout parfait?
Vous l'eſtimiez, ſans doute; et qui ne l'eût pas fait?
. . . . . Plus d'honneur, tout chancelle.

Voilà des expreſſions bien étranges; il n'était plus permis d'écrire avec tant de négligence, après les modèles que *Thomas Corneille* avait devant les yeux.

VERS 12.

Son ſang devrait payer la douleur qui me preſſe.

Pour parler ainſi, *Ariane* devait être plus sûre de l'infidélité de *Théſée*. Ce que lui a dit *Pirithoüs* n'eſt point aſſez clair pour la convaincre de ſon malheur ; elle devait demander des éclairciſſemens à *Pirithoüs ;* elle devait même chercher *Théſée*. L'amour aime à ſe flatter ; le doute, l'agitation, le trouble devaient être plus marqués ; *Phèdre* ſe préſente ici d'elle-même ; c'était à ſa ſœur à la faire prier de venir. *Phèdre* ne doit point dire, *Quoi, Théſée ?...* Feindre en cette occaſion de l'étonnement, c'eſt un artifice qui rend *Phèdre* odieuſe.

V. 44.

Le ciel m'inſpira bien, quand par l'amour ſéduite
Je vous fis, malgré vous, accompagner ma fuite.
Il ſemble que dès-lors il me feſait prévoir
Le funeſte beſoin que j'en devais avoir.

Voilà quatre vers dignes de *Racine*.

V. 51.

Hélas ! et plût au ciel que vous ſuſſiez aimer !

Ce vers eſt encore fort beau, et par le naturel dont il eſt, et par la ſituation. Elle ſouhaite que ſa ſœur connaiſſe l'amour ; et pour ſon malheur *Phèdre* ne le connaît que trop. Il ſerait à ſouhaiter que les vers ſuivans fuſſent dignes de celui-là.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

Cette ſcène eſt une de celles qui devaient être traitées avec le plus d'art et d'élégance. C'eſt le mérite de bien dire, qui ſeul peut donner du prix à ces dialogues, où l'on ne peut dire que des choſes communes. Que ſerait *Aricie*, que ſerait *Atalide*, ſi l'auteur n'avait employé tous les charmes de la diction pour faire valoir un fond médiocre? C'eſt-là ce que la poëſie a de plus difficile; c'eſt elle qui orne les moindres objets.

Qui dit ſans s'avilir les plus petites choſes,
Fait des plus ſecs chardons des œillets et des roſes.

In tenui labor, at tenuis non gloria.

Ce rôle de *Phèdre* était très-délicat à traiter; quelque choſe qu'elle diſe pour ſe juſtifier, elle eſt coupable; et dès qu'elle a fait l'aveu de ſa paſſion à *Théſée*, on ne peut la regarder que comme une perfide qui cherche à pallier ſa trahiſon. Cependant, il y a beaucoup d'art et de bienſéance dans les reproches qu'elle ſe fait, et dans la réſolution qu'elle ſemble prendre.

Que de faibleſſe ! il faut l'empêcher d'en jouir,
Combattre inceſſamment ſon infidelle audace.
Allez, Pirithoüs, revoyez-le de grâce.

Et ſi les vers étaient meilleurs, ce ſentiment rendrait *Phèdre* ſupportable.

VERS 46.

Nous avancerions peu, Madame, il vous adore;

Le perſonnage de *Pirithoüs* eſt un peu lâche : eſt-ce à lui d'encourager *Phèdre* dans ſa perfidie ?

v. 58.

Quoi ! je la trahirais, *&c.*

L'art du dialogue exige qu'on réponde préciſément à ce que l'interlocuteur a dit. Ce n'eſt que dans une grande paſſion, dans l'excès d'un grand malheur, qu'on doit ne pas obſerver cette règle : l'ame alors eſt toute remplie de ce qui l'occupe, et non de ce qu'on lui dit. C'eſt alors qu'il eſt beau de ne pas bien répondre ; mais ici *Pirithoüs* ouvre à *Phèdre* la voie la plus convenable et la plus honnête de réuſſir dans ſa paſſion : cette paſſion même doit la forcer à répondre à l'ouverture de *Pirithoüs*.

SCENE

SCENE II.

VERS 3.

. . . Quand au repentir on le porte à céder,
Croit-il que mon amour oſe trop demander ?

Ces ſcènes ſont trop faiblement écrites ; mais le plus grand défaut eſt la néceſſité malheureuſe où l'auteur met *Phèdre* de ne faire que tromper. Il fallait un coup de l'art pour ennoblir ce rôle. Peut-être ſi *Phèdre* avait pu eſpérer qu'*Ariane* épouſerait le roi de Naxe, ſi ſur cette eſpérance elle s'était engagée avec *Théſée*, alors étant moins coupable, elle ſerait beaucoup plus intéreſſante.

Ariane d'ailleurs, ne dit pas toujours ce qu'elle doit dire; elle ſe ſert du mot de *rage*, elle veut qu'on peigne bien ſa *rage :* ce n'eſt pas ainſi qu'on cherche à attendrir ſon amant.

SCENE III.

V. 1.

Par ce que je vous dis, ne croyez pas, Madame,
Que je veuille applaudir à ſa nouvelle flamme, *&c.*

Cette ſcène eſt inutile, et par-là devient languiſſante au théâtre. *Pirithoüs* ne fait que redire en vers faibles ce qu'il a déjà dit ; et *Ariane* dit des choſes trop vagues.

SCENE IV.

VERS 1.

Approchez-vous, Théfée, et perdez cette crainte.

Cette ſcène eſt très-touchante au théâtre, du moins de la part d'*Ariane :* elle le ſerait encore davantage ſi *Ariane* n'était pas tout-à-fait sûre de ſon malheur. Il faut toujours faire durer cette incertitude le plus qu'on peut ; c'eſt elle qui eſt l'ame de la tragédie : l'auteur l'a ſi bien ſenti, qu'*Ariane* ſemble encore douter du changement de *Théſée*, quand elle doit en être sûre. *Pourquoi m'aborder*, dit-elle, *la rougeur au front, quand rien ne vous confond ? et ſi ce qu'on m'a dit a quelque vérité*, &c. c'eſt s'exprimer en doutant, et c'eſt ce qui eſt dans la nature ; mais il ne fallait donc pas que dans les ſcènes précédentes on l'eût inſtruite poſitivement qu'elle était abandonnée.

V. 5.

Un héros tel que vous, à qui la gloire eſt chère,
Quoi qu'il faſſe, ne fait que ce qu'il voit à faire ; . . .
. . . . . Le labyrinthe ouvert
Vous fit fuir le trépas. . . . . .

Voilà de mauvais vers ; et ceux-ci ne ſont pas meilleurs :

Et que s'eſt-il offert que je puſſe tenter,
Qu'en ta faveur ma flamme ait craint d'exécuter ?

Mais auſſi, il y a des vers très-heureux, comme :

. . . . . Eblouis-moi ſi bien,
Que je puiſſe penſer que tu ne me dois rien. . . .
Je te ſuis, mène-moi dans quelque île déſerte. . . .
Tu n'as qu'à dire un mot, ce crime eſt effacé.
C'en eſt fait, tu le vois, je n'ai plus de colère.

Mais ſurtout,

Remène-moi, barbare, aux lieux où tu m'as priſe ;

eſt admirable.

Le cœur humain eſt ſurtout bien développé et bien peint, quand *Ariane* dit à *Théſée*, *ôte-toi de mes yeux, je ne veux pas avoir l'affront que tu me quittes ;* et que dans le moment même elle eſt au déſeſpoir qu'il prenne congé d'elle. Il y a beaucoup de vers dignes de *Racine*, et entièrement dans ſon goût ; ceux-ci, par exemple :

As-tu vu quelle joie a paru dans ſes yeux ?
Combien il eſt ſorti ſatisfait de ma haine ?
Que de mépris !

Cette céſure interrompue au ſecond pied, c'eſt-à-dire au bout de quatre ſyllabes, fait un effet charmant ſur l'oreille et ſur le cœur.

Ces fineſſes de l'art furent introduites par *Racine*, et il n'y a que les connaiſſeurs qui en ſentent le prix.

VERS 14.

Même zèle toujours ſuit mon reſpect extrême, *&c.*

Théſée ne peut guère répondre que par ces proteſtations vagues de reconnaiſſance ; mais c'eſt alors que la beauté de la diction doit réparer le vice du ſujet, et qu'il faut tâcher de dire d'une manière ſingulière des choſes communes.

Tous les ſentimens d'*Ariane* dans cette ſcène ſont naturels et attendriſſans ; on ne pourrait leur reprocher qu'une diction un peu proſaïque et négligée.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Un ſi grand changement ne peut trop me ſurprendre, &c.

CETTE ſcène d'*Oenarus* et de *Phèdre* eſt une de celles qui refroidiſſent le plus la pièce ; on le ſent aſſez. Ce roi qui ſait le dernier ce qui ſe paſſe dans ſa cour, et qui dit que, *voir un bel eſpoir tout à coup avorter, paſſe tous les malheurs qu'on ait à redouter*, et que *c'eſt du courroux du ciel la preuve la plus funeſte*, paraît un roi aſſez mépriſable ; mais quand il dit qu'il ſera reſponſable de ce que *Théſée* aime probablement dans ſa cour quelque fille d'honneur, et qu'on voudra qu'il ſoit le garant de cet hommage inconnu, on ne peut pas lui pardonner ces diſcours indignes d'un prince.

Ce que lui dit *Phèdre* eſt plus froid encore. Toutes les ſcènes où *Ariane* ne paraît pas, ſont abſolument manquées.

SCENE II.

VERS 1.

Madame, je ne ſais ſi l'ennui qui vous touche
Doit m'ouvrir, pour vous plaindre, ou me fermer la bouche, *&c.*

On ne peut parler plus mal. Il ne ſait ſi l'ennui qui touche *Ariane* doit *lui ouvrir pour la plaindre, ou lui fermer la bouche;* il doit en partager les coups, quoi qui *la bleſſe;* il ſent le changement *qui trompe la flamme d'Ariane, et il le met au rang des plus noirs attentats; et le ciel lui eſt témoin ſi Ariane en doute, qu'il voudrait racheter de ſon ſang ce que... Ariane* fait fort bien de l'interrompre; mais le mauvais ſtyle d'*Oenarus* la gagne. L'eſpérance qu'elle donne à *Oenarus* de l'épouſer, dès qu'elle connaîtra ſa rivale heureuſe, eſt d'un très-grand artifice. Son deſſein eſt de tuer cette rivale; c'eſt devant *Phèdre* qu'elle explique l'intérêt qu'elle a de connaître la perſonne qui lui enlève *Théſée;* et l'embarras de *Phèdre* ferait un très-grand plaiſir au ſpectateur, ſi le rôle de *Phèdre* était plus animé et mieux écrit.

SCENE III.

VERS 13.

Et lorſque ſon amour a tant reçu du vôtre,
Vous le verrez ſans peine entre les bras d'une autre? —
Entre les bras d'une autre! Avant ce coup, ma ſœur,
J'aime, je ſuis trahie, on connaîtra mon cœur.

Voilà de la vraie paſſion. La fureur d'une amante trahie éclate ici d'une manière très-naturelle. On ſouhaiterait ſeulement que *Thomas Corneille* n'eût point, dans cet endroit, imité ſon frère qui débite des maximes quand il faut que le ſentiment parle. *Ariane* dit :

Moins l'amour outragé fait voir d'emportement,
Plus quand le coup approche, il frappe ſurement.

Il ſemble qu'elle débite une loi du code de l'amour pour s'y conformer. Voilà de ces fautes dans leſquelles *Racine* ne tombe pas. D'ailleurs, tous les diſcours d'*Ariane* ſont paſſionnés comme ils doivent l'être ; mais la diction ne répond pas aux ſentimens, et c'eſt un défaut capital.

V. 50.

Il faut frapper par-là, c'eſt ſon endroit ſenſible, *&c.*

Cette expreſſion ridicule, et cette autre qui eſt un plat ſoléciſme, *elle me fait trahir*; et

celle-ci, *conſentir à ce que la rage a de plus ſanglant*, ſont du ſtyle le plus incorrect et le plus lâche. Cependant à la repréſentation, le public ne ſent point ces fautes; la ſituation entraîne: une excellente actrice gliſſe ſur ces ſottiſes, et ne vous fait apercevoir que les beautés de ſentiment. Telle eſt l'illuſion du théâtre; tout paſſe quand le ſujet eſt intéreſſant. Il n'y a que le ſeul *Racine* qui ſoutienne conſtamment l'épreuve de la lecture.

VERS 67.

Et pour ce qu'a quitté ma trop crédule foi,
Je n'avais que ce cœur que je croyais à moi.
Je le perds, on me l'ôte, il n'eſt rien que n'eſſaye
La fureur qui m'anime, afin qu'on me le paye.

On ne peut guère faire de plus mauvais vers. L'auteur veut dans cette ſcène imiter ces beaux vers d'Andromaque:

Je percerai ce cœur que je n'ai pu toucher,
Et mes ſanglantes mains contre mon ſein tournées,
Auſſitôt, malgré lui, joindront nos deſtinées;
Et tout ingrat qu'il eſt, il me ſera plus doux
De mourir avec lui que de vivre avec vous.

Thomas Corneille imite viſiblement cet endroit, en feſant dire à *Ariane:*

Tout

Tout perfide qu'il eſt, ma mort ſuivra la ſienne ;
Et ſur mon propre ſang, l'ardeur de nous unir,
Me le fera venger auſſitôt que punir.

Quoique *Thomas Corneille* eût pris ſon frère pour ſon modèle, on voit que, malgré lui, il ne pouvait s'empêcher de chercher à ſuivre *Racine*, quand il s'agiſſait de faire parler les paſſions.

Cependant, il ſe peut faire, et même il arrive ſouvent, que deux auteurs ayant à traiter les mêmes ſituations, expriment les mêmes ſentimens et les mêmes penſées ; la nature ſe fait également entendre à l'un et à l'autre. *Racine* feſait jouer Bajazet à peu-près dans le temps que *Corneille* donnait Ariane. Il fait dire à *Roxane :*

Quel ſurcroît de vengeance et de douceur nouvelle,
De le montrer bientôt pâle et mort devant elle !
De voir ſur cet objet ſes regards arrêtés,
Me payer les plaiſirs que je leur ai prêtés !

Ariane dit dans un mouvement à peu-près ſemblable :

Vous figurez-vous bien ſon déſeſpoir extrême,
Quand dégouttante encor du ſang de ce qu'il aime,
Ma main offerte au roi, dans ce fatal inſtant,
Bravera juſqu'au bout la douleur qui l'attend ?

Voyez combien ce demi-vers, *bravera juſqu'au bout*, gâte cette tirade. Que veut dire *braver une douleur qui attend quelqu'un?* Un ſeul mauvais vers de cette eſpèce corrompt tout le plaiſir que les ſentimens les plus naturels peuvent donner. C'eſt ſurtout dans la peinture des paſſions qu'il faut que le ſtyle ſoit pur, et qu'il n'y ait pas un ſeul mot qui embarraſſe l'eſprit; car alors le cœur n'eſt plus touché.

Ariane s'écarte malheureuſement de la nature à la fin de cette ſcène; c'eſt ce qui achève de la défigurer. Elle dit qu'*elle doit* donner *à ſon cœur* une *cruelle gêne. Son cœur*, dit-elle, *l'a trahie, en lui feſant prendre un amour trop indigne.* Il faut qu'*elle trahiſſe ſon cœur à ſon tour; et elle punira ce cœur, de ce qu'il n'a pas connu qu'il parlait pour un traître, en parlant pour Théſée.* C'eſt-là le comble du mauvais goût. Un ſtyle lâche eſt preſque pardonnable en comparaiſon de ces froids jeux d'eſprit dans leſquels on s'étudie à mal écrire.

SCENE IV.

VERS 2.

De l'amour aiſément on ne vainc pas les charmes, *&c.*

Je n'inſiſte pas ſur ce mot *vainc*, qui ne doit jamais entrer dans les vers, ni même dans la proſe. On doit éviter tous les mots dont le ſon eſt déſagréable, et qui ne ſont qu'un reſte de l'ancienne barbarie. Mais on ne voit pas trop ce que veut dire *Ariane : S'il dépendait de nous de vaincre les charmes de l'amour, je regretterais moins ce que je perds en vous ;* cela ne ſe joint point à ce vers, *il vous force à changer, il faut que j'y conſente.* Il y a une logique ſecrète qui doit régner dans tout ce qu'on dit, et même dans les paſſions les plus violentes ; ſans cette logique on ne parle qu'au haſard, on débite des vers qui ne ſont que des vers : le bon ſens doit animer juſqu'au délire de l'amour.

Théſée joue par-tout un rôle déſagréable, et ici plus qu'ailleurs. Un héros qui dans une ſcène ne dit que ces trois mots, *Madame, je n'ai pas . . .* ferait mieux de ne rien dire du tout.

SCENE V.

VERS 27.

A quoi que ſon courroux puiſſe être diſpoſé,
Il eſt pour s'en défendre un moyen bien aiſé, *&c.*

Il ne trouve pour défendre ſa maîtreſſe de meilleur moyen que de s'enfuir. Il dit que *la foudre gronde parce qu'Ariane veut ſe venger de ſa rivale.* Ce n'eſt pas là le vrai *Théſée. Il veut dès cette même nuit, de ces lieux diſparaître ſans bruit.* C'eſt un propos de comédie. La ſcène en général eſt mal écrite, et il y a des vers qu'on ne peut ſupporter, comme, par exemple, celui-ci :

Je la tue, et c'eſt vous qui me le faites faire.

Mais il y en a auſſi d'heureux et de naturels auxquels tout l'art de *Racine* ne pourrait rien ajouter :

Et qui me répondra que vous ſerez fidelle ? . . .
Votre légéreté peut me laiſſer ailleurs, *&c.*

La ſcène finit mal : *Donnez l'ordre qu'il faut, je ſerai prête à tout.* C'était là qu'on attendait quelques combats du cœur, quelques remords, et ſurtout de beaux vers qui rendiſſent le rôle de *Phèdre* plus ſupportable.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 14.

Ma mort n'eſt qu'un malheur qui ne vaut pas le craindre.

CETTE expreſſion n'eſt pas françaiſe ; c'eſt un reſte des mauvaiſes façons de parler de l'ancien temps, que *Thomas Corneille* ſe permettait rarement.

Il y a beaucoup d'art à jeter, dans cette ſcène, quelques légers ſoupçons ſur *Phèdre*, et à les détruire. On ne peut mieux préparer le coup mortel qu'*Ariane* recevra quand elle apprendra que *Théſée* eſt parti avec ſa ſœur. Il eſt vrai que le ſtyle eſt bien négligé ; l'intérêt ſe ſoutient, et c'eſt beaucoup ; mais les oreilles délicates ne peuvent ſupporter

Que la jeune Cyane eſt celle que l'on croit.
Que Théſée. — On la nomme à cauſe qu'il la voit.

Un tel ſtyle gâte les choſes les plus intéreſſantes.

SCENE II.

VERS 18.

Si l'on m'avait dit vrai, vous seriez hors de peine.

Pirithoüs eſt ici plus petit que jamais. L'intime ami de *Théſée* ne ſait rien de ce qui ſe paſſe, et ne joue que le perſonnage d'un valet.

SCENE III.

V. 1.

. . . . Que fait ma ſœur ? vient-elle ? *&c.*

Cette ſcène eſt véritablement intéreſſante; elle montre bien qu'il faut toujours, juſqu'à la fin, de l'inquiétude et de l'incertitude au théâtre.

V. 19.

Elle ne paraît point, et Théſée eſt parti.

Ce ſont là de ces vers que la ſituation ſeule rend excellens; les moindres ornemens les affaibliraient. Il y en a quelques-uns de cette eſpèce dans Ariane; c'eſt un très-grand mérite : tant il eſt vrai que le naturel eſt toujours ce qui plaît le plus.

SCENE IV.

VERS 12.

. . . . . Il viole ſa foi,
Me déſeſpère, et veut qu'on prenne ſoin de moi !

Cette répétition des mots du billet de *Théſée, qu'on prenne ſoin de moi*, eſt excellente. *Il viole ſa foi, me déſeſpère*, eſt faible et lâche. C'eſt de ſa ſœur qu'elle doit parler : elle ſavait bien déjà que *Théſée* avait violé ſa foi. *Il me déſeſpère*, eſt un terme vague. *Ariane* ne dit pas ce qu'elle doit dire ; ainſi, le mauvais eſt ſouvent à côté du bon, et le goût conſiſte à démêler ces nuances.

V. *dernier.*

Le roi, vous, et les dieux, vous êtes tous complices.

Ce vers paſſe pour être beau ; il le ſerait en effet, ſi les dieux avaient eu quelque part à la pièce, ſi quelque oracle avait trompé *Ariane :* il faut avouer que *les dieux* viennent là aſſez inutilement pour remplir le vers, et pour frapper l'oreille de la multitude ; mais ce vers fait toujours effet.

SCENE V.

VERS 1.

Ah! Nérine!

Cette ſimple exclamation eſt très-touchante. On ſe peint à ſoi-même *Ariane* plongée dans une douleur qu'elle n'a pas la force d'exprimer. Mais lorſque le moment d'après elle dit, que ſa *douleur eſt ſi forte*, que *ſuccombant aux maux qu'on lui fait découvrir*, elle *demeure inſenſible à force de ſouffrir*; ce n'eſt plus la douleur d'*Ariane* qui parle, c'eſt l'eſprit du poëte. Il me paraît qu'*Ariane* raiſonne trop, et qu'elle ne raiſonne pas aſſez bien.

V. 17.

Je promettais ſon ſang à mes bouillans tranſports;
Mais je trouve à briſer les liens les plus forts.

L'un n'eſt pas oppoſé à l'autre. Le poëte ne s'exprime pas comme il le doit; il veut dire, *j'eſpérais me venger d'une rivale, et cette rivale eſt ma ſœur: elle fuit avec mon amant, et tous deux bravent ma vengeance.* Il y a là une douzaine de vers fort mal faits; mais rien n'eſt plus beau que ceux-ci :

La perfide abuſant de ma tendre amitié,
Montrait de ma diſgrâce une fauſſe pitié;

Et jouiſſant des maux que j'aimais à lui peindre,
Elle en était la cauſe, et feignait de me plaindre.

Voyez comme dans ces quatre vers tout eſt naturel et aiſé, comme il n'y a aucun mot inutile ou hors de ſa place.

VERS 58.

Je le comble de biens, il m'accable de maux, *&c.*

Il eſt naturel à la douleur de ſe répandre en plaintes; la loquacité même lui eſt permiſe, mais c'eſt à condition qu'on ne dira rien que de juſte, et qu'on ne ſe plaindra point vaguement et en termes impropres. *Ariane* n'a pas comblé *Théſée* de biens; il faut qu'elle exprime ſa ſituation, et non pas qu'elle diſe faiblement qu'on l'accable de maux. Comment peut-elle dire que *Théſée* évite ſa rencontre par la honte qu'il a de ſa perfidie, dans le temps que *Théſée* eſt parti avec *Phèdre?* Comment peut-elle dire qu'*il faudra bien enfin qu'il ſe montre? Ariane* en ſe plaignant ainſi, sèche les larmes des connaiſſeurs qui s'attendriſſaient pour elle. Elle a beau dire, par un retour ſur ſoi-même, *à quel lâche eſpoir mon trouble me réduit!* ce trouble n'a point dû lui faire oublier que ſa ſœur lui a enlevé ſon amant, et qu'ils voguent tous deux vers Athènes; bien au contraire, c'eſt ſur cette fuite que tous ſes emportemens

et tout ſon déſeſpoir doivent être fondés. Les vers qu'elle débite ne ſont pas aſſez bien faits.

La peur d'en faire trop ſerait hors de ſaiſon.
. . . . . Si je demeure aimée ;
. . . . . Où mon cœur ſe ravale.
De cette aſſaſſinante et trop funeſte idée ;
Quelques bras que contre eux ma haine puiſſe unir,
Je ſouffre plus encor qu'elle ne peut punir.

SCENE VI et dernière.

VERS 1.

Je ne viens point, Madame, oppoſer à vos plaintes
De faux raiſonnemens, ou d'injuſtes contraintes, *&c.*

Ce pauvre prince de Naxe qui ne vient point oppoſer *d'injuſtes contraintes et de faux raiſonnemens*, et qui ne finit jamais ſa phraſe, achève ſon rôle auſſi mal qu'il l'a commencé.

Enfin, dans cette pièce, il n'y a qu'*Ariane*. C'eſt une tragédie faible, dans laquelle il y a des morceaux très-naturels et très-touchans, et quelques-uns même très-bien écrits.

REMARQUES

SUR

LE COMTE D'ESSEX,

Tragédie de Thomas Corneille, représentée en 1678.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

La mort du comte d'*Eſſex* a été le ſujet de quelques tragédies, tant en France qu'en Angleterre. *La Calprenède* fut le premier qui mit ce ſujet ſur la ſcène en 1632. Sa pièce eut un très-grand ſuccès. L'abbé *Boyer*, long-temps après, traita ce ſujet différemment en 1672. Sa pièce était plus régulière; mais elle était froide, et elle tomba. *Thomas Corneille*, en 1678, donna ſa tragédie du Comte d'Eſſex: elle eſt la ſeule qu'on joue encore quelquefois. Aucun de ces trois auteurs ne s'eſt attaché ſcrupuleuſement à l'hiſtoire.

Pictoribus atque poëtis
Quidlibet audendi ſemper fuit æqua poteſtas.

Mais cette liberté a ſes bornes, comme toute autre eſpèce de liberté. Il ne ſera pas inutile de donner ici un précis de cet événement.

Eliſabeth, reine d'Angleterre, qui régna avec beaucoup de prudence et de bonheur, eut pour baſe de ſa conduite, depuis qu'elle fut ſur le trône, le deſſein de ne ſe jamais donner de mari, et de ne ſe ſoumettre jamais à un amant. Elle aimait à plaire, et elle n'était pas inſenſible. *Robert Dudley*, fils du duc de *Northumberland*, lui inſpira d'abord quelque inclination, et fut regardé quelque-temps comme un favori déclaré, ſans qu'il fût un amant heureux.

Le comte de *Leiceſter* ſuccéda dans la faveur à *Dudley*; et enfin, après la mort de *Leiceſter*, *Robert d'Evreux*, comte d'*Eſſex*, fut dans ſes bonnes grâces. Il était fils d'un comte d'*Eſſex*, créé par la reine comte-maréchal d'Irlande : cette famille était originaire de Normandie, comme le nom d'*Evreux* le témoigne aſſez. Ce n'eſt pas que la ville d'Evreux eût jamais appartenu à cette maiſon; elle avait été érigée en comté par *Richard premier*, duc de Normandie,

pour un de ſes fils, nommé *Robert*, archevêque de Rouen, qui, étant archevêque, ſe maria ſolennellement avec une demoiſelle nommée *Herlève*. De ce mariage, que l'uſage approuvait alors, naquit une fille qui porta le comté d'Evreux dans la maiſon de *Montfort*. *Philippe-Auguſte* acquit Evreux en 1200 par une tranſaction; ce comté fut depuis réuni à la couronne, et cédé enſuite en pleine propriété, en 1651 par *Louis XIV*, à la maiſon de la *Tour d'Auvergne de Bouillon*. La maiſon d'*Eſſex*, en Angleterre, deſcendait d'un officier ſubalterne, natif d'Evreux, qui ſuivit *Guillaume le bâtard* à la conquête de l'Angleterre, et qui prit le nom de la ville où il était né. Jamais Evreux n'appartint à cette famille, comme quelques-uns l'ont cru. Le premier de cette maiſon qui fut comte d'*Eſſex*, fut *Gautier d'Evreux*, père du favori d'*Eliſabeth*; et ce favori, nommé *Guillaume*, laiſſa un fils qui fut fort malheureux, et dans qui la race s'éteignit.

Cette petite obſervation n'eſt que pour ceux qui aiment les recherches hiſtoriques, et n'a aucun rapport avec la tragédie que nous examinerons.

Le jeune *Guillaume*, comte d'*Eſſex*, qui

fait le ſujet de la pièce, s'étant un jour préſenté devant la reine, lorſqu'elle allait ſe promener dans un jardin, il ſe trouva un endroit rempli de fange ſur le paſſage ; *Eſſex* détacha ſur le champ un manteau broché d'or qu'il portait, et l'étendit ſous les pieds de la reine ; elle fut touchée de cette galanterie : celui qui la feſait était d'une figure noble et aimable ; il parut à la cour avec beaucoup d'éclat. La reine, âgée de cinquante-huit ans, prit bientôt pour lui un goût que ſon âge mettait à l'abri des ſoupçons : il était auſſi brillant par ſon courage et par la hauteur de ſon eſprit, que par ſa bonne mine. Il demanda la permiſſion d'aller conquérir, à ſes dépens, un canton de l'Irlande, et ſe ſignala ſouvent en volontaire. Il fit revivre l'ancien eſprit de la chevalerie, portant toujours à ſon bonnet un gant de la reine *Eliſabeth*. C'eſt lui qui, commandant les troupes anglaiſes au ſiége de Rouen, propoſa un duel à l'amiral de *Villars-Brancas*, qui défendait la place, pour lui prouver, diſait-il dans ſon cartel, que ſa maîtreſſe était plus belle que celle de l'amiral. Il fallait qu'il entendît par-là quelque autre dame

que la reine *Eliſabeth*, dont l'âge et le grand nez n'avaient pas de puiſſans charmes. L'amiral lui répondit qu'il ſe ſouciait fort peu que ſa maîtreſſe fût belle ou laide, et qu'il l'empêcherait bien d'entrer dans Rouen. Il défendit très-bien la place, et ſe moqua de lui.

La reine le fit grand maître de l'artillerie, lui donna l'ordre de la jarretière, et enfin le mit de ſon conſeil privé. Il y eut quelque temps le premier crédit; mais il ne fit jamais rien de mémorable; et, lorſqu'en 1599, il alla en Irlande contre les rebelles, à la tête d'une armée de plus de vingt mille hommes, il laiſſa dépérir entièrement cette armée qui devait ſubjuguer l'Irlande en ſe montrant. Obligé de rendre compte d'une ſi mauvaiſe conduite devant le conſeil, il ne répondit que par des bravades qui n'auraient pas même convenu après une campagne heureuſe. La reine, qui avait encore pour lui quelque bonté, ſe contenta de lui ôter ſa place au conſeil, de ſuſpendre l'exercice de ſes autres dignités, et de lui défendre la cour. Elle avait alors ſoixante et huit ans. Il eſt ridicule d'imaginer que l'amour pût avoir la moindre part dans cette aventure.

Le comte conſpira indignement contre ſa bienfaitrice ; mais ſa conſpiration fut celle d'un homme ſans jugement. Il crut que *Jacques*, roi d'Ecoſſe, héritier naturel d'*Eliſabeth*, pourrait le ſecourir, et venir détrôner la reine. Il ſe flatta d'avoir un parti dans Londres; on le vit dans les rues ſuivi de quelques inſenſés attachés à ſa fortune, tenter inutilement de ſoulever le peuple. On le ſaiſit, ainſi que pluſieurs de ſes complices. Il fut condamné et exécuté ſelon les lois, ſans être plaint de perſonne. On prétend qu'il était devenu dévot dans ſa priſon, et qu'un malheureux prédicant presbytérien, lui ayant perſuadé qu'il ſerait damné s'il n'accuſait pas tous ceux qui avaient part à ſon crime, il eut la lâcheté d'être leur délateur, et de déshonorer ainſi la fin de ſa vie. Le goût qu'*Eliſabeth* avait eu autrefois pour lui, et dont il était en effet très-peu digne, a ſervi de prétexte à des romans et à des tragédies. On a prétendu qu'elle avait héſité à ſigner l'arrêt de mort que les pairs du royaume avaient prononcé contre lui. Ce qui eſt sûr, c'eſt qu'elle le ſigna; rien n'eſt plus avéré, et cela ſeul dément les romans et les tragédies.

REMARQUES

SUR

LE COMTE D'ESSEX,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Non, mon cher Salsbury, vous n'avez rien à craindre.

Il n'y eut point de *Salsbury* mêlé dans l'affaire du comte d'*Effex* : ſon principal complice était un comte de *Southampton* ; mais apparemment que le premier nom parut plus ſonore à l'auteur, ou plutôt il n'était pas au fait de l'hiſtoire d'Angleterre.

V. 57.

Comme il hait les méchans, il me ſerait utile
A chaſſer un Coban, un Ralegh, un Cécile,
Un tas d'hommes ſans nom, *&c.*

Cécile, milord *Bourgley*, fils de milord *Bourgley*, principal miniſtre d'Etat, ſous

Elisabeth, fut depuis comte de *Salisbury*. Il s'en fallait beaucoup que ce fût un homme sans nom. L'auteur ne devait pas faire d'un comte de *Salisbury* un confident du comte d'*Essex*, puisque le véritable comte de *Salisbury* était ce même *Cécile*, son ennemi personnel, un des seigneurs qui le condamnèrent. *Ralegh* était un vice-amiral célèbre par ses grandes actions et par son génie, et dont le mérite solide était fort supérieur au brillant du comte d'*Essex*. Il n'y eut jamais de *Coban*, mais bien un lord *Cobham* d'une des plus illustres maisons du pays, qui, sous le roi *Jacques I*, fut mis en prison pour une conspiration vraie ou prétendue. Il n'est pas permis de falsifier à ce point une histoire si récente, et de traiter avec tant d'indignité des hommes de la plus grande naissance et du plus grand mérite : les personnes instruites en sont révoltées, sans que les ignorans y trouvent beaucoup de plaisir.

VERS 68.

Avez-vous de la reine assiégé le palais,
Lorsque le duc d'Irton épousant Henriette. . .

Il n'y a jamais eu ni duc d'*Irton*, ni aucun homme de ce nom à la cour de Londres. Il est bon de savoir que dans ce temps-là on n'accordait le titre de duc qu'aux seigneurs alliés des rois et des reines.

VERS 87.

Pour elle, chaque jour, réduite à me parler,
Elle a voulu me vaincre, et n'a pu m'ébranler ;

Il semblerait qu'*Elisabeth* fût une *Roxane* qui n'osant entretenir le comte d'*Essex* lui fit parler d'amour sous le nom d'une *Atalide*. Quand on sait que la reine d'Angleterre était presque septuagénaire, ces petites intrigues, ces petites sollicitations amoureuses deviennent bien extraordinaires.

Quant au style, il est faible, mais clair, et entièrement dans le genre médiocre.

V. 123.

Pour ne hasarder pas un objet si charmant,
De la sœur de Suffolk je me feignis amant.

Il n'y avait pas plus de sœur de *Suffolk* que de duc d'*Irton*. Le comte d'*Essex* était marié. L'intrigue de la tragédie n'est qu'un roman ; le grand point est que ce roman puisse intéresser. On demande jusqu'à quel point il est permis de falsifier l'histoire dans un poëme ? je ne crois pas qu'on puisse changer, sans déplaire, les faits, ni même les caractères connus du public. Un auteur qui représenterait *César* battu à Pharsale, serait aussi ridicule que celui qui, dans un opéra, introduisait *César* sur la scène, chantant *alla fuga*, *allo*

ſcampo, *ſignori*. Mais quand les événemens qu'on traite ſont ignorés d'une nation, l'auteur en eſt abſolument le maître. Preſque perſonne en France, du temps de *Thomas Corneille*, n'était inſtruit de l'hiſtoire d'Angleterre; aujourd'hui un poëte devrait être plus circonſpect.

SCENE II.

VERS 114.

Et ſi l'on vous arrête? — On n'oſerait, Madame.

C'eſt la réponſe que fit le duc de *Guiſe le balafré* à un billet dans lequel on l'avertiſſait qu'*Henri III* devait le faire ſaiſir; il mit au bas du billet, *on n'oſerait*. Cette réponſe pouvait convenir au duc de *Guiſe* qui était alors auſſi puiſſant que ſon ſouverain, et non au comte d'*Eſſex* déchu alors de tous ſes emplois; mais les ſpectateurs n'y regardent pas de ſi près.

SCENE III.

V. 55.

Et j'aurai tout loiſir, après de longs outrages,
D'apprendre qui je ſuis à des flatteurs à gages.

On ne peut guère traiter ainſi un principal miniſtre d'Etat; toutes les expreſſions du comte d'*Eſſex* ſont peu meſurées et ne ſont pas aſſez nobles.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

VERS 7.

Il a trop de ma bouche, il a trop de mes yeux
Appris qu'il eſt, l'ingrat, ce que j'aime le mieux.

Je n'examine point ſi ces vers ſont mauvais. Une reine telle qu'*Eliſabeth*, preſque décrépite, qui parle du poiſon qui dévore ſon cœur, et de ce que ſes yeux et ſa bouche ont dit à ſon ingrat, eſt un perſonnage comique. C'eſt-là peut-être un des plus grands exemples du défaut qu'on a ſi ſouvent reproché à notre nation, de changer la tragédie en roman amoureux.

S'il s'agiſſait d'une jeune reine, ce roman ſerait tolérable; et on ne peut attribuer le ſuccès de cette pièce qu'à l'ignorance où était le parterre de l'âge d'*Eliſabeth*. Tout ce qu'elle pouvait raiſonnablement dire, c'eſt qu'autrefois elle avait eu de l'inclination pour *Eſſex*; mais alors il n'y aurait eu rien d'intéreſſant. L'intérêt ne peut donc ſubſiſter qu'aux dépens de la vraiſemblance. Qu'en doit-on conclure? que l'aventure du comte d'*Eſſex* eſt un ſujet mal choiſi.

VERS 15.

Au crime, pour lui plaire, il s'oſe abandonner,
Et n'en veut à mes jours que pour la couronner.

Quelle était donc cette jeune *Suffolk* que ce comte d'*Eſſex* voulait ainſi couronner ? Il n'y en avait point alors ; et comment le comte d'*Eſſex* aurait-il donné la couronne d'Angleterre? Il fallait au moins expliquer une choſe ſi peu vraiſemblable, et lui donner quelque couleur. Voilà une jeune *Suffolk* tombée des nues, qu'*Eſſex* veut faire reine d'Angleterre, ſans qu'on ſache pourquoi, ni par quels moyens. Une choſe ſi importante ne devait pas être dite en paſſant. La reine ſe plaint qu'on en veut à ſes jours ; cela eſt bien plus grave : et elle n'y inſiſte pas, elle n'en parle que comme d'un petit incident ; cela n'eſt pas dans la nature. Mais telle eſt la force du préjugé, que le peuple aima cette tragédie, ſans conſidérer autre choſe que l'amour d'une reine et l'orgueil d'un héros infortuné, quoiqu'*Eliſabeth* n'eût point été en effet amoureuſe, et qu'*Eſſex* n'eût pas été un héros du premier ordre. Auſſi cet ouvrage qui ſéduiſit le peuple, ne fut jamais du goût des connaiſſeurs.

V. 22.

Mais, Madame, un ſujet doit-il aimer ſa reine ?
Et quand l'amour naîtrait, a-t-il à triompher,
Où le reſpect plus fort combat pour l'étouffer ?

Il eſt bien queſtion de ſavoir s'il eſt permis ou non à un ſujet d'avoir de l'amour pour ſa reine, quand un ſujet eſt accuſé d'un crime d'Etat ſi grand? Ces mauvais vers ſervent encore à faire voir combien il faut d'art pour développer les reſſorts du cœur humain. Quel choix de mots, quels tours délicats, quelle fineſſe on doit employer!

VERS 30.

Je lui donnais ſujet de ne ſe point contraindre, *&c.*

Quelles faibles et proſaïques expreſſions! et que veut dire une femme quand elle avoue qu'elle n'a point donné à ſon amant ſujet de ſe contraindre avec elle?

SCENE II.

V. 17.

Ciel! faut-il que ce cœur qui ſe ſent déchirer,
Contre un ſujet ingrat tremble à ſe déclarer?
Que ma mort qu'il réſout me demandant la ſienne,
Une indigne pitié m'étonne, me retienne, *&c.*

Il eſt clair que ſi *Eſſex* a conſpiré contre la vie d'*Eliſabeth*, elle ne doit pas ſe borner à dire, *il verra ce que c'eſt que d'outrager ſa reine*; et s'il s'en eſt tenu *à s'être caché cet amour où pour lui le cœur d'Eliſabeth eſt attaché*, elle ne doit pas dire qu'il a conſpiré ſa mort. Ce n'eſt

point ici une amante déſeſpérée, qui dit à ſon amant infidelle *qu'il la tue;* c'eſt une vieille et grande reine qui dit poſitivement qu'on a voulu la détrôner et la tuer. Elle ne dit donc point du tout ce qu'elle doit dire; elle ne parle ni en amante abandonnée, ni en reine contre laquelle on conſpire; elle mêle enſemble ces deux attentats ſi différens l'un de l'autre; elle dit, *j'ai ſouffert juſqu'ici malgré ſes injuſtices.* L'injuſtice était un peu forte de vouloir lui ôter la vie. *Il faut en l'abaiſſant étonner les ingrats.* Quoi! elle prétend qu'*Eſſex* eſt coupable de haute trahiſon, de lèſe-majeſté au premier chef, et elle ſe contente de dire qu'*il faut l'abaiſſer*, qu'*il faut étonner les ingrats!* J'avoue que tous ces termes ſi mal meſurés, ſi peu convenables à la ſituation, et qui ne diſent rien que de vague, cette obſcurité, cette incertitude ne me permettent pas de prendre le moindre intérêt à ces perſonnages. Le lecteur, le ſpectateur éclairé veut ſavoir préciſément de quoi il s'agit. Il eſt tenté d'interrompre la reine *Eliſabeth*, et de lui dire: De quoi vous plaignez-vous? expliquez-vous nettement: le comte d'*Eſſex* a-t-il voulu vous poignarder, ſe faire reconnaître roi d'Angleterre en épouſant la ſœur de ce *Suffolk?* Développez-nous donc comment un deſſein ſi atroce et ſi fou a pu ſe former? comment votre général de l'artillerie

dépoſſédé

dépoſſédé par vous, comment un ſimple gentilhomme s'eſt mis dans la tête de vous ſuccéder? cela vaut bien la peine d'être expliqué. Ce que vous dites eſt auſſi incroyable, que vos lamentations de n'être point aimée à l'âge de près de ſoixante et dix ans ſont ridicules. J'ajouterais encore : parlez en plus beaux vers ſi vous voulez me toucher.

VERS 38.

Les témoins ſont ouïs, ſon procès eſt tout fait, *&c.*

Ce n'eſt pas la peine d'écrire en vers, quand on ſe permet un ſtyle ſi commun ; ce n'eſt là que rimer de la proſe triviale. Il y a dans cette ſcène quelques mouvemens de paſſion, quelques combats du cœur; mais qu'ils ſont mal exprimés ! Il ſemble qu'on ait applaudi dans cette pièce plutôt ce que les acteurs devaient dire que ce qu'ils diſent, plutôt leur ſituation que leurs diſcours. C'eſt ce qui arrive ſouvent dans les ouvrages fondés ſur les paſſions ; le cœur du ſpectateur s'y prête à l'état des perſonnages, et n'examine point. Ainſi tous les jours nous nous attendriſſons à la vue des perſonnes malheureuſes, ſans faire attention à la manière dont elles expriment leurs infortunes.

SCENE III.

VERS 10.

Dans un projet coupable il le fait affermi ;

On ne peut guère écrire plus mal ; mais le rôle de *Cécile* eſt plus mauvais que ce ſtyle : il eſt froid, il eſt ſubalterne. Quand on veut peindre de tels hommes, il faut employer les couleurs dont *Racine* a peint *Narciſſe*.

SCENE V.

V. 1.

Comte, j'ai tout appris ;

Cette ſcène était auſſi difficile à faire, que le fond en eſt tragique. C'eſt un ſujet accuſé d'avoir trahi ſa ſouveraine, comme *Cinna* ; c'eſt un amant convaincu d'être ingrat envers ſa ſouveraine, comme *Bajazet*. Ces deux ſituations ſont violentes ; mais l'une fait tort à l'autre. Deux accuſations, deux caractères, deux embarras à ſoutenir à la fois, demandent le plus grand art. *Eliſabeth* eſt ici reine et amante, fière et tendre, indignée en qualité de ſouveraine, et outragée dans ſon cœur. L'entrevue eſt donc très-intéreſſante. Le dialogue répond-il à l'importance et à l'intérêt de la ſcène ?

VERS 19.

Je sais trop que le trône, où le ciel vous fait seoir,
Vous donne sur ma vie un absolu pouvoir.

Notandi sunt tibi mores. Le *costume* n'est pas observé ici. *Le trône où le ciel fait seoir Elisabeth*, ne lui donne un pouvoir absolu sur la vie de personne, encore moins sur celle d'un pair du royaume. Cette maxime serait peut-être convenable dans Maroc ou dans Ispahan ; mais elle est absolument fausse à Londres.

V. 30.

Si pour l'Etat tremblant la suite en est à craindre,
C'est à voir des flatteurs s'efforcer aujourd'hui,
En me rendant suspect, d'en abattre l'appui.

Cette tirade écrite d'un style prosaïque et froid, en prose rimée, finit par une rodomontade qu'on excuse, parce que le poëte suppose que le comte d'*Essex* est un grand homme qui a sauvé l'Angleterre ; mais en général, il est toujours beaucoup plus beau de faire sentir ses services que de les étaler, de laisser juger ce qu'on est, plutôt que de le dire : et quand on est forcé de le dire pour repousser la calomnie, il faut le dire en très-beaux vers.

V. 37.

Des traîtres, des méchans accoutumés au crime
M'ont, par leurs fausletés, arraché votre estime ;

C'eſt ſe défendre trop vaguement. Il n'eſt ni grand, ni tragique, ni décent de répondre ainſi ; la vérité de l'hiſtoire dément trop ces accuſations générales et ces vaines récriminations. Tout d'un coup il ſe contredit lui-même ; il ſe rend coupable par ces vers, d'ailleurs très-faibles :

C'eſt au trône, où peut-être on m'eût laiſſé monter,
Que je me ſuſſe mis en pouvoir d'éclater.

Le lord *Eſſex* au trône ! de quel droit ? comment ? ſur quelle apparence ? par quels moyens ? La reine *Eliſabeth* devait ici l'interrompre ; elle devait être ſurpriſe d'une telle folie. Quoi ! un membre ordinaire de la chambre haute, convaincu d'avoir voulu en vain exciter une ſédition, oſe dire qu'il pouvait ſe faire roi ! Si la choſe dont il ſe vante ſi imprudemment eſt fauſſe, la reine ne peut voir en lui qu'un homme réellement fou ; ſi elle eſt vraie, ce n'eſt pas là le temps de lui parler d'amour.

VERS 57.

. . . . . Et qu'avait fait ta reine
Qui dût à ſa ruine intéreſſer ta haine ?

Eliſabeth, dans ce couplet, ne fait autre choſe que de donner au comte d'*Eſſex* des eſpérances de l'épouſer. Eſt-ce ainſi qu'*Eliſabeth*

aurait répondu à un grand maître de l'artillerie hors d'exercice, à un conseiller privé hors de charge, qui lui aurait fait entendre qu'il n'avait tenu qu'à ce conseiller privé de se mettre sur le trône d'Angleterre ? *Elisabeth* à soixante et huit ans pouvait elle parler ainsi ? Cette idée choquante se présente toujours au lecteur instruit.

VERS 94.

Le trône te plairait, mais avec ma rivale.

Cette rivale imaginaire qu'on ne voit point, rend les reproches d'*Elisabeth* aussi peu convenables que les discours d'*Essex* sont inconséquens. Si cette *Suffolk* a quelques droits au trône, si *Essex* a conspiré pour la faire reine, *Elisabeth* a donc dû s'assurer d'elle. *Thomas Corneille* a bien senti en général que la rivalité doit exciter la colère, que l'intérêt d'une couronne et celui d'une passion doivent produire des mouvemens au théâtre ; mais ces mouvemens ne peuvent toucher quand ils ne sont pas fondés. Une conspiration, une reine en danger d'être détrônée, une amante sacrifiée, font assurément des sujets tragiques ; ils cessent de l'être dès que tout porte à faux.

V. 109.

. . . . J'accepterais un pardon ? Moi, Madame ?

Cela est beau et digne de *Pierre Corneille*.

Ce vers eſt ſublime parce que le ſentiment eſt grand, et qu'il eſt exprimé avec ſimplicité ; mais quand on ſait qu'*Eſſex* était véritablement coupable et que ſa conduite avait été celle d'un inſenſé, cette belle réponſe n'a plus la même force.

VERS 117.

Vous le ſavez, Madame, et l'Eſpagne confuſe
Juſtifie un vainqueur que l'Angleterre accuſe.

En effet, le comte d'*Eſſex* était entré dans Cadix quand l'amiral *Howard*, ſous qui il ſervait, battit la flotte eſpagnole dans ces parages. C'était le ſeul ſervice un peu ſignalé que le comte d'*Eſſex* eût jamais rendu. Il n'y avait pas là de quoi ſe faire tant valoir. Tel eſt l'inconvénient de choiſir un ſujet de tragédie dans un temps et chez un peuple ſi voiſins de nous. Aujourd'hui que l'on eſt plus éclairé, on connaît la reine *Eliſabeth* et le comte d'*Eſſex ;* et on ſait trop que l'un et l'autre n'étaient point ce que la tragédie les repréſente, et qu'ils n'ont rien dit de ce qu'on leur fait dire. Il n'en eſt pas ainſi de la fable de *Bajazet* traitée par *Racine ;* on ne peut l'accuſer d'avoir falſifié une hiſtoire connue. Perſonne ne ſait ce qu'était *Roxane ;* l'hiſtoire ne parle ni d'*Atalide* ni du viſir *Acomat. Racine* était en droit de créer ſes perſonnages.

SCENE VI.

VERS 3.

Et ne voyez-vous pas que vous êtes perdu,
Si vous souffrez l'arrêt qui peut être rendu ? *&c.*

Assurément le comte d'*Essex* est perdu s'il est condamné et exécuté ; mais quelles façons de parler, *souffrir un arrêt*, *avoir des juges pour y trouver asile !*

La duchesse prétendue d'*Irton* est une femme vertueuse et sage, qui n'a voulu ni se perdre auprès d'*Elisabeth* en aimant le comte, ni épouser son amant. Ce caractère serait beau s'il était animé, s'il servait au nœud de la pièce ; elle ne fait là qu'office d'ami. Ce n'est pas assez pour le théâtre.

SCENE VII.

V. 10.

Vous avez dans vos mains ce que toute la terre
A vu plus d'une fois utile à l'Angleterre.

Ces vers et la situation frappent ; on n'examine pas si *toute la terre* est un mot un peu oiseux, amené pour rimer à l'Angleterre, si *cette épée* a été si utile : on est touché. Mais lorsqu'*Essex* ajoute :

... Quelque douleur que j'en puisse sentir,
La reine veut se perdre, il y faut consentir.

Tout homme un peu inſtruit ſe révolte contre une bravade ſi déplacée. En quoi, comment *Eliſabeth* eſt-elle perdue, ſi on arrête un fou inſolent qui a couru dans les rues de Londres, et qui a voulu ameuter la populace, ſans avoir pu ſeulement ſe faire ſuivre de dix miſérables?

ACTE TROISIEME.

SCENE DEUXIEME.

VERS. 11.

J'en ſaurai le coup prêt d'éclater, le verrai...
Non, puiſqu'en moi toujours l'amante te fit peine,
Tu le veux, pour te plaire, il faut paraître reine, *&c.*

Il n'eſt pas permis de faire de tels vers. Preſque tout ce que dit *Eliſabeth* manque de convenance, de force et d'élégance; mais le public voit une reine qui a fait condamner à la mort un homme qu'elle aime, on s'attendrit: on eſt indulgent au théâtre ſur la verſification, du moins on l'était encore du temps de *Thomas Corneille.*

V. 55.

O vous, Rois, que pour lui ma flamme a négligés,
Jetez les yeux ſur moi, vous êtes bien vengés.

Ce ſont-là des vers heureux. Si la pièce était écrite de ce ſtyle, elle ſerait bonne, malgré ſes défauts ; car quelle critique pourrait faire tort à un ouvrage intéreſſant par le fond, et éloquent dans les détails ?

VERS 66.

Doutes-tu qu'il ne veuille implorer ma clémence ?
Que sûr que mes bontés paſſent ſes attentats...

Ce vers ne ſignifie rien : non-ſeulement le ſens en eſt interrompu par ces points qu'on appelle pourſuivans, mais il ſerait difficile de le remplir. C'eſt une très-grande négligence de ne point finir ſa phraſe, ſa période, et de ſe laiſſer ainſi interrompre, ſurtout quand le perſonnage qui interrompt, eſt un ſubalterne qui manque aux bienſéances en coupant la parole à ſon ſupérieur. *Thomas Corneille* eſt ſujet à ce défaut dans toutes ſes pièces. Au reſte, ce défaut n'empêchera jamais un ouvrage d'être intéreſſant et pathétique ; mais un auteur ſoigneux de bien écrire, doit éviter cette négligence.

V. 74.

Je frémis de le perdre, et tremble à m'y réſoudre ;
Si, me bravant toujours, il oſe m'y forcer,
Moi reine, lui ſujet, puis-je m'en diſpenſer ?

Il me ſemble qu'il y a toujours quelque

chose de louche, de confus, de vague, dans tout ce que les personnages de cette tragédie disent et font. Que toute action soit claire, toute intrigue bien connue, tout sentiment bien développé; ce sont-là des règles inviolables. Mais ici que veut le comte d'*Essex*? que veut *Elisabeth*? quel est le crime du comte? est-il accusé faussement? est-il coupable? Si la reine le croit innocent, elle doit prendre sa défense; s'il est reconnu criminel, est-il raisonnable que la confidente dise qu'il n'implorera jamais sa grâce, qu'il est trop fier? La fierté est très-convenable à un guerrier vertueux et innocent, non à un homme convaincu de haute trahison. *Qu'il fléchisse*, dit la reine: est-ce bien là le sentiment qui doit l'occuper si elle l'aime? Quand il aura fléchi, quand il aura obtenu sa grâce, *Elisabeth* en sera-t-elle plus aimée? *Je l'aime*, dit la reine, *cent fois plus que moi-même*. Ah, Madame, si vous avez la tête tournée à ce point, si votre passion est si grande, examinez donc l'affaire de votre amant, et ne souffrez pas que ses ennemis l'accablent et le persécutent injustement sous votre nom, comme il est dit, quoique faussement, dans toute la pièce.

SCENE III.

La ſcène du prétendu comte de *Salsbury* avec la reine, a quelque choſe de touchant; mais il reſte toujours cette incertitude et cet embarras qui font peine. On ne ſait pas préciſément de quoi il s'agit. *Le crime ne ſuit pas toujours l'apparence : craignez les injuſtices de ceux qui de ſa mort ſe rendent les complices.* La reine doit donc alors, ſéduite par ſa paſſion, penſer comme *Salsbury*, croire *Eſſex* innocent, mettre ſes accuſateurs entre les mains de la juſtice, et faire condamner celui qui ſera trouvé coupable.

Mais, après que ce *Salsbury* a dit que les injuſtices rendent complices les juges du comte d'*Eſſex*, il parle à la reine de clémence; il lui dit, *que la clémence a toujours eu ſes droits, et qu'elle eſt la vertu la plus digne des rois.* Il avoue donc que le comte d'*Eſſex* eſt criminel. A laquelle de ces deux idées faudra-t-il s'arrêter? à quoi faudra-t-il ſe fixer? La reine répond qu'*Eſſex* eſt trop fier, que *c'eſt l'ordinaire écueil des ambitieux*, qu'*il s'eſt fait un outrage des ſoins qu'elle a pris pour détourner l'orage*, et que *ſi la tête du comte fait raiſon à la reine de ſa fierté, c'eſt ſa faute.* Le ſpectateur a pu paſſer de tels diſcours, le lecteur eſt moins indulgent.

VERS 45.

Il mérite ſans doute une honteuſe peine.
Quand ſa fierté combat les bontés de ſa reine.

Pourquoi mérite-t-il une honteuſe peine, s'il n'eſt que fier? Il la mérite s'il a conſpiré; ſi, comme *Cécile* l'a dit, du *comte de Tyron de l'irlandais ſuivi*, *il en voulait au trône*, et qu'il *l'aurait ravi*. On ne ſait jamais à quoi s'en tenir dans cette pièce; ni la conſpiration du comte d'*Eſſex*, ni les ſentimens d'*Eliſabeth* ne ſont jamais aſſez éclaircis.

V. 74.

Mais, Madame, on ſe ſert de lettres contrefaites.

Il eſt bien étrange que *Salsbury* diſe qu'on a contrefait l'écriture du comte d'*Eſſex*, et que la reine ne ſonge pas à examiner une choſe ſi importante. Elle doit aſſurément s'en éclaircir, et comme amante, et comme reine. Elle ne répond pas ſeulement à cette ouverture qu'elle devait ſaiſir, et qui demandait l'examen le plus prompt et le plus exact; elle répète encore en d'autres mots, que le comte eſt trop fier.

SCENE IV.

VERS 14.

Le lâche impunément aura su me braver.

Elisabeth devait dire à sa confidente, la duchesse prétendue d'*Irton* : Savez-vous ce que le comte de *Salsbury* vient de m'apprendre? *Essex* n'est point coupable. Il assure que les lettres qu'on lui impute sont contrefaites. Il a récusé les faux témoins que *Cécile* aposte contre lui. Je dois justice au moindre de mes sujets, encore plus à un homme que j'aime. Mon devoir, mes sentimens me forcent à chercher tous les moyens possibles de constater son innocence. Au lieu de parler d'une manière si naturelle et si juste, elle appelle *Essex*, *lâche*. Ce mot *lâche* n'est pas compatible avec *braver*; elle ne dit rien de ce qu'elle doit dire.

V. 20.

La prison vous pourrait....—Non, je veux qu'il fléchisse;
Il y va de ma gloire, il faut qu'il cède....

Elisabeth s'obstine toujours à cette seule idée qui ne paraît guère convenable; car, lorsqu'il s'agit de la vie de ce qu'on aime, on sent bien d'autres alarmes. Voici ce qui a probablement engagé *Thomas Corneille* à faire le fondement de sa pièce de cette persévérance de la reine à vouloir que le comte

d'*Eſſex* s'humilie. Elle lui avait ôté précédemment toutes ſes charges après ſa mauvaiſe conduite en Irlande. Elle avait même pouſſé l'emportement honteux de la colère juſqu'à lui donner un ſoufflet. Le comte s'était retiré à la campagne ; il avait demandé humblement pardon par écrit, et il diſait dans ſa lettre, *qu'il était pénitent comme Nabuchodonoſor, et qu'il mangeait du foin.* La reine alors n'avait voulu que l'humilier, et il pouvait eſpérer ſon rétabliſſement. Ce fut alors qu'il imagina pouvoir profiter de la vieilleſſe de la reine pour ſoulever le peuple, qu'il crut qu'on pourrait faire venir d'Ecoſſe le roi *Jacques*, ſucceſſeur naturel d'*Eliſabeth*, et qu'il forma une conſpiration auſſi mal digérée que criminelle. Il fut pris préciſément en flagrant délit, condamné et exécuté avec ſes complices ; il n'était plus alors queſtion de *fierté*.

Cette ſcène de la ducheſſe d'*Irton* avec *Eliſabeth*, a quelque reſſemblance à celle d'*Atalide* avec *Roxane*. La ducheſſe avoue qu'elle eſt aimée du comte d'*Eſſex*, comme *Atalide* avoue qu'elle eſt aimée de *Bajazet*. La ducheſſe eſt plus vertueuſe, mais moins intéreſſante ; et ce qui ôte tout intérêt à cette ſcène de la ducheſſe avec la reine, c'eſt qu'on n'y parle que d'une intrigue paſſée ; c'eſt que la reine a ceſſé dans les ſcènes précédentes de

penſer à cette prétendue *Suffolk* dont elle a cru le comte d'*Eſſex* amoureux; c'eſt qu'enfin la ducheſſe d'*Irton* étant mariée, *Eliſabeth* ne peut plus être jalouſe avec bienſéance : mais ſurtout une jalouſie d'*Eliſabeth* à ſon âge ne peut être touchante. Il en faut toujours revenir là. C'eſt le grand vice du ſujet. L'amour n'eſt fait ni pour les vieux, ni pour les vieilles.

VERS 92.

Sur le crime apparent je ſauverai ma gloire, *&c.*

On voit aſſez quel eſt ici le défaut de ſtyle, et ce que c'eſt qu'*une gloire ſauvée ſur un crime apparent*. Mais pourquoi *Eliſabeth* eſt-elle plus fâchée contre la dame prétendue d'*Irton* que contre la dame prétendue de *Suffolk*? Que lui importe d'être négligée pour l'une ou pour l'autre? Elle n'eſt point aimée, cela doit lui ſuffire.

La fin de cette ſcène paraît belle; elle eſt paſſionnée et attendriſſante. Il ſerait pourtant à déſirer qu'*Eliſabeth* ne dît pas toujours la même choſe; elle recommande tantôt à *Tilney*, tantôt à *Salsbury*, tantôt à *Irton* d'engager le comte d'*Eſſex* à n'être plus *fier* et à demander grâce. C'eſt-là le ſeul ſentiment dominant; c'eſt-là le ſeul nœud. Il ne tenait qu'à elle de pardonner, et alors il n'y avait plus de pièce.

On doit, autant qu'on le peut, donner aux perſonnages des ſentimens qu'ils doivent néceſſairement avoir dans la ſituation où ils ſe trouvent.

ACTE QUATRIÈME.

SCENE PREMIERE.

VERS 3.

Si l'arrêt qui me perd te ſemble à redouter,
J'aime mieux le ſouffrir que de le mériter.

VOILA donc le comte d'*Eſſex* qui proteſte nettement de ſon innocence. *Eliſabeth*, dans cette ſuppoſition de l'auteur, eſt donc inexcuſable d'avoir fait condamner le comte : la ducheſſe d'*Irton* s'eſt donc très-mal conduite en n'éclairciſſant pas la reine. Il eſt condamné ſur de faux témoignages ; et la reine, qui l'adore, ne s'eſt pas miſe en peine de ſe faire rendre compte des pièces du procès qu'on lui a dit vingt fois être fauſſes. Une telle négligence n'eſt pas naturelle ; c'eſt un défaut capital. Faites toujours penſer et dire à vos perſonnages ce qu'ils doivent dire et penſer ; faites-les agir comme ils doivent agir. L'amour ſeul d'*Eliſabeth*, dira-t-on, l'aura forcée à mettre

Eſſex

Eſſex entre les mains de la juſtice ; mais ce même amour devait lui faire examiner un arrêt qu'on ſuppoſe injuſte : elle n'eſt pas aſſez furieuſe d'amour pour qu'on l'excuſe. *Eſſex* n'eſt pas aſſez paſſionné pour ſa ducheſſe ; ſa ducheſſe n'eſt pas aſſez paſſionnée pour lui. Tous les rôles paraiſſent manqués dans cette tragédie ; et cependant elle a eu du ſuccès. Quelle en eſt la raiſon ? je le répète, la ſituation des perſonnages, attendriſſante par elle-même, et l'ignorance où le parterre a été long-temps.

SCENE II.

VERS 1.

O fortune ! ô grandeur, dont l'amorce flatteuſe
Surprend, touche, éblouit une ame ambitieuſe,
De tant d'honneurs reçus, c'eſt donc là tout le fruit ! *&c.*

Cette ſcène, ce monologue eſt encore une des raiſons du ſuccès. Ces réflexions naturelles ſur la fragilité des grandeurs humaines, plaiſent quoique faiblement écrites. Un grand ſeigneur qu'on va mener à l'échafaud, intéreſſe toujours le public ; et la repréſentation de ces aventures, ſans aucun ſecours de la poëſie, fait le même effet à peu-près que la vérité même.

SCENE III.

VERS 1.

Eh bien, de ma faveur vous voyez les effets.

Ce vers naturel devient ſublime, parce que le comte d'*Eſſex* et *Salsbury* ſuppoſent tous deux que c'eſt en effet la faveur de la reine qui le conduit à la mort.

Le ſuccès eſt encore ici dans la ſituation ſeule. En vain *Thomas* imite faiblement ces vers de ſon frère :

Enfin tout ce qu'adore en ma haute fortune,
D'un courtiſan flatteur la préſence importune.

En vain il s'étend en lieux communs et vagues :

Qui vit de ſon bonheur tout l'univers jaloux, *&c.*

En vain il affaiblit le pathétique du moment par ces mauvais vers : *Tout paſſe, et qui m'eût dit, après ce qu'on m'a vu.* Le pathétique de la choſe ſubſiſte malgré lui, et le parterre eſt touché.

V. 14.

Votre ſeule fierté, qu'elle voudrait abattre,
S'oppoſe à ſes bontés, s'obſtine à les combattre.

Cette fierté de la reine qui lutte ſans ceſſe

contre la fierté d'*Eſſex*, eſt toujours le ſujet de la tragédie. C'eſt une illuſion qui ne laiſſe pas de plaire au public. Cependant, ſi cette fierté ſeule agit, c'eſt un pur caprice de la part d'*Eliſabeth* et du comte d'*Eſſex*. Je veux qu'il me demande pardon ; Je ne veux pas demander pardon : Voilà la pièce. Il ſemble qu'alors le ſpectateur oublie qu'*Eliſabeth* eſt extravagante, ſi elle veut qu'on lui demande pardon d'un crime imaginaire ; qu'elle eſt injuſte et barbare de ne pas examiner ce crime, avant d'exiger qu'on lui demande pardon. On oublie l'eſſentiel pour ne s'occuper que de ces ſentimens de fierté qui ſéduiſent preſque toujours.

VERS 33.

Le crime fait la honte et non pas l'échafaud ;

Ce vers a paſſé en proverbe, et a été quelquefois cité à propos dans des occaſions funeſtes.

V. 34.

Ou ſi dans mon arrêt quelque infamie éclate,
Elle eſt, lorſque je meurs pour une reine ingrate,
Qui, voulant oublier cent preuves de ma foi,
Ne mérita jamais un ſujet tel que moi.

Ou *Eſſex* eſt ici le fou le plus inſolent, ou l'homme le plus innocent. Surement il n'eſt

coupable dans la tragédie d'aucun des crimes dont on l'accuſe. C'eſt ici un héros ; c'eſt un homme dont le deſtin de l'Angleterre a dépendu ; c'eſt l'appui d'*Eliſabeth*. Elle eſt donc, en ce cas, une femme déteſtable, qui fait couper le cou au premier homme du pays parce qu'il a aimé une autre femme qu'elle. Que deviennent alors ſes irréſolutions, ſes tendreſſes, ſes remords, ſes agitations ? Rien de tout cela ne doit être dans ſon caractère !

VERS 44.

Pour la ſeule ducheſſe il m'aurait été doux
De paſſer.... Mais hélas ! un autre eſt ſon époux.

Je ne relève point cette réticence à ce mot de *paſſer*, figure ſi mal à propos prodiguée. La réticence ne convient que quand on craint ou qu'on rougit d'achever ce qu'on a commencé. Le grand défaut, c'eſt que les amours du comte d'*Eſſex* et de la ducheſſe mariée à un autre, ont été trop légèrement touchés, ont à peine effleuré le cœur.

On ne voit pas non plus pourquoi le comte veut mourir ſans être juſtifié, lui qui ſe croit entièrement innocent. On ne voit pas pourquoi étant calomnié par les prétendus fauſſaires, *Cécile* et *Ralegh*, qu'il déteſte, il n'inſtruit pas la reine du crime de faux qu'il leur impute. Et ſe peut-il qu'un homme ſi fier,

pouvant d'un mot se venger des ennemis qui l'écrasent, néglige de dire ce mot? Cela n'est pas dans la nature. Aime-t-il assez la duchesse d'*Irton*? est-il assez furieux, assez enivré de sa passion, pour déclarer qu'il aime mieux être décapité que de vivre sans elle? Il aurait donc fallu lui donner dans la pièce toutes les fureurs de l'amour qu'il n'a pas eues.

L'excès de la passion peut excuser tout; et si le comte d'*Essex* était un jeune homme comme le *Ladislas* de *Rotrou*, toujours emporté par un amour violent, il ferait un très-grand effet. Il fait paraître au moins quelques touches, quelques nuances légères de ces grands traits nécessaires à la vraie tragédie, et par-là il peut intéresser. C'est un crayon faible et peu correct; mais c'est le crayon de ce qui affecte le plus le cœur humain.

SCENE IV.

VERS 1.

Venez, venez, Madame, on a besoin de vous.

Un héros condamné, un ami qui le pleure, une maîtresse qui se désespère, forment un tableau bien touchant. Il y manque le coloris. Que cette scène eût été belle, si elle avait été bien traitée! Préparez, quand vous voulez

toucher. N'interrompez jamais les aſſauts que vous livrez au cœur. Voilà le comte d'*Eſſex* qui veut mourir, parce qu'il ne peut vivre avec la ducheſſe d'*Irton*; il lui dit :

Mais vivre, et voir ſans ceſſe un rival odieux...
Ah! Madame, à ce nom je deviens furieux.

Ce ſont là de bien mauvais vers, il eſt vrai. Il ne faut pas dire, *je deviens furieux*; il faut faire voir qu'on l'eſt. Mais ſi cet *Eſſex* avait, dans les premiers actes, parlé en effet avec fureur de ce *rival odieux*; s'il avait été *furieux* en effet; ſi l'amour emporté et tragique avait déployé en lui tous les ſentimens de cette paſſion fatale; ſi la ducheſſe les avait partagés; que de beautés alors, que d'intérêt, et que de larmes! Mais ce n'eſt que par manière d'acquit qu'ils parlent de leurs amours. Ne paſſez point ainſi d'un objet à un autre, ſi vous voulez toucher. Cette interruption eſt néceſſaire dans l'hiſtoire, admiſe dans le poëme épique, dont la longueur exige de la variété; réprouvée dans la tragédie, qui ne doit préſenter qu'un objet, quoique réſultant de pluſieurs objets; qu'une paſſion dominante, qu'un intérêt principal. L'unité en tout y eſt une loi fondamentale.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 3.

Et l'ingrat dédaignant mes bontés pour appui,
Peut ne s'étonner pas quand je tremble pour lui?

ELLE se plaint toujours, et en mauvais vers, de cet ingrat qui dédaigne ses *bontés pour appui*, et qui ne veut pas demander pardon. C'eſt toujours le même ſentiment ſans aucune variété. Ce n'eſt pas là ſans doute où l'unité eſt une perfection. Conſervez l'unité dans le caractère, mais variez-la par mille nuances, tantôt par des ſoupçons, par des craintes, par des eſpérances, par des réconciliations et des ruptures, tantôt par un incident qui donne à tout une face nouvelle.

V. 11.

. . . . . Il veut, le lâche, il veut
Montrer que ſur ſa reine il connaît ce qu'il peut.

Elle appelle deux fois *lâche* cet homme ſi fier. Elle voulait, dit-elle, pour ſe faire aimer, *l'envoyer à l'échafaud*, ſeulement pour lui faire peur; c'eſt-là un excellent moyen d'inſpirer de la tendreſſe.

VERS 37.

N'eſt-il pas, n'eſt-il pas ce ſujet téméraire,
Qui, feſant ſon malheur d'avoir trop ſu te plaire,
S'obſtine à préférer une honteuſe fin
Aux honneurs dont ta flamme eût comblé ſon deſtin ?

Que le mot propre eſt néceſſaire ! et que ſans lui tout languit ou révolte ! Peut-on appeler *ſujet téméraire* un homme qui ne peut avoir de l'amour pour une vieille reine ? Le dégoût eſt-il une témérité ? *Eſſex* eſt téméraire d'ailleurs, mais non pas en amour, non pas parce qu'il aime mieux mourir que d'aimer la reine. Ces répétitions, *n'eſt-il pas*, *n'eſt-il pas*, ne doivent être employées que bien-rarement, et dans les cas où la paſſion effrénée s'occupe de quelque grande image.

SCENE II.

V. 9.

Ton cœur s'eſt fait eſclave ; obéis, il eſt juſte.

Ce vers eſt parfait, et ce retour de l'indignation à la clémence eſt bien naturel. C'eſt une belle péripétie, une belle fin de tragédie, quand on paſſe de la crainte à la pitié, de la rigueur au pardon, et qu'enſuite on retombe par un accident nouveau, mais vraiſemblable, dans l'abyme dont on vient de ſortir.

SCENE

SCENE III.

VERS 10.

C'eſt moi ſur cet arrêt que l'on doit conſulter,
Et ſans que je le ſigne on l'oſe exécuter ?

C'eſt ce qui peut arriver en France, où les cours de juſtice ſont en poſſeſſion depuis long-temps de faire exécuter les citoyens, ſans en avertir le ſouverain, ſelon l'ancien uſage qui ſubſiſte encore dans preſque toute l'Europe; mais c'eſt ce qui n'arrive jamais en Angleterre : il faut abſolument ce qu'on appelle le *death warant*, *la garantie de mort*.

La ſignature du monarque eſt indiſpenſable, et il n'y a pas un ſeul exemple du contraire, excepté dans les temps de trouble où le ſouverain n'était pas reconnu. C'eſt un fait public, qu'*Eliſabeth* ſigna l'arrêt rendu par les pairs contre le comte d'*Eſſex*. Le droit de la fiction ne s'étend pas juſqu'à contredire ſur le théâtre les lois d'une nation ſi voiſine de nous; et ſurtout la loi la plus ſage, la plus humaine, qui laiſſe à la clémence le temps de déſarmer la ſévérité, et quelquefois l'injuſtice.

V. 15.

D'autre ſang, mais plus vil, expira l'attentat.

Le ſang de *Cécile* n'était point vil; mais enfin on peut le ſuppoſer, et la faute eſt légère. Cette injure, faite à la mémoire d'un

très-grand miniſtre, peut ſe pardonner. Il eſt permis à l'auteur de repréſenter *Eliſabeth* égarée, qui permet tout à ſa douleur. C'eſt à peu-près la ſituation d'*Hermione* qui a demandé vengeance, et qui eſt au déſeſpoir d'être vengée. Mais que cette imitation eſt faible! qu'elle eſt dépourvue de paſſion, d'éloquence et de génie! Tout eſt animé dans le cinquième acte où *Racine* préſente *Hermione* furieuſe d'avoir été obéie; tout eſt languiſſant dans *Eliſabeth*. Il n'y a rien de plus ſublime et de plus paſſionné tout enſemble que la réponſe d'*Hermione*, *Qui te l'a dit?* Auſſi *Hermione* a-t-elle été vivement agitée d'amour, de jalouſie et de colère pendant toute la pièce. *Eliſabeth* a été un peu froide. Sans cette chaleur que la ſeule nature donne aux véritables poëtes, il n'y a point de bonne tragédie.

Tout ce qu'on peut dire de l'Eſſex de *Thomas Corneille*, c'eſt que la pièce eſt médiocre, et par l'intrigue, et par le ſtyle; mais il y a quelque intérêt, quelques vers heureux; et on l'a jouée long-temps ſur le même théâtre, où l'on repréſentait Cinna et Andromaque. Les acteurs, et ſurtout ceux de province, aimaient à faire le rôle du comte d'*Eſſex*, à paraître avec une jarretière brodée au-deſſous du genou, et un grand ruban bleu en bandoulière. Le comte d'*Eſſex*, donné pour un héros du premier ordre, perſécuté par l'envie, ne laiſſe pas d'en

impoſer. Enfin le nombre des bonnes tragédies eſt ſi petit chez toutes les nations du monde, que celles qui ne ſont pas abſolument mauvaiſes attirent toujours des ſpectateurs, quand de bons acteurs les font valoir.

On a fait environ mille tragédies depuis *Mairet* et *Rotrou*. Combien en eſt-il reſté qui puiſſent avoir le ſceau de l'immortalité, et qu'on puiſſe citer comme des modèles? Il n'y en a pas une vingtaine. Nous avons une collection intitulée, *Recueil des meilleures pièces de théâtre, en douze volumes;* et, dans ce recueil, on ne trouve que le ſeul Venceſlas qu'on repréſente encore, en faveur de la première ſcène, et du quatrième acte, qui ſont en effet de très-beaux morceaux.

Tant de pièces, ou refuſées au théâtre depuis cent ans, ou qui n'y ont paru qu'une ou deux fois, ou qui n'ont point été imprimées, ou qui l'ayant été ſont oubliées, prouvent aſſez la prodigieuſe difficulté de cet art.

Il faut raſſembler dans un même lieu, dans une même journée, des hommes et des femmes au-deſſus du commun, qui, par des intérêts divers, concourent à un même intérêt, à une même action. Il faut intéreſſer des ſpectateurs de tout rang et de tout âge, depuis la première ſcène juſqu'à la dernière; tout doit être écrit en vers, ſans qu'on puiſſe s'en permettre ni de durs, ni de plats, ni de forcés, ni d'obſcurs.

SCENE VIII et dernière.

VERS 50.

. . . . . C'eſt par lui que je règne.

Rien ne prouve mieux l'ignorance où le public était alors de l'hiſtoire de ſes voiſins. Il ne ſerait pas permis aujourd'hui de dire qu'*Eliſabeth* régnait par le comte d'*Eſſex*, qui venait de laiſſer détruire honteuſement en Irlande la ſeule armée qu'on lui eût jamais confiée.

V. 52.

Par lui, par ſa valeur, ou tremblans, ou défaits,
Les plus grands potentats m'ont demandé la paix.

Il n'y a guère rien de plus mauvais que la dernière tirade d'*Eliſabeth*. *Les plus grands potentats, par Eſſex tremblans, lui ont demandé la paix, après qu'elle doit tout à ſes fameux exploits. Qui eût jamais penſé qu'il dût mourir ſur un échafaud! quel revers!* On voit aſſez que ces froides réflexions font tout languir; mais le dernier vers eſt fort beau, parce qu'il eſt touchant et paſſionné.

Feſons que, d'un infame et rigoureux ſupplice,
Les honneurs du tombeau réparent l'injuſtice.
Si le ciel à mes vœux peut ſe laiſſer toucher,
n'aurez pas long-temps à me la reprocher.

AVIS DU COMMENTATEUR

Sur les comédies de Corneille.

Si les hommes ne ſongeaient qu'à perfectionner leur goût et leur raiſon par les livres, les bibliothéques ſeraient moins nombreuſes et plus utiles; mais on veut avoir tout ce qu'on a écrit ſur une matière, et tout ce qu'un homme célèbre a écrit de mauvais comme de bon; dût-on ne le jamais lire.

Cette eſpèce d'intempérance, dans ceux qui recherchent les livres, eſt plus pardonnable à l'égard de *Pierre Corneille* que de tout autre. Ses comédies, qu'on a rejetées à la fin de cette édition, ſont à la vérité indignes de notre ſiècle; mais elles furent long-temps ce qu'il y avait de moins mauvais en ce genre, tant nous étions loin d'avoir la plus légère connaiſſance des beaux arts. *Pierre Corneille* ouvrit la carrière du comique, et même de l'opéra, comme nous l'avons remarqué. On verra dans ces comédies, qu'on ne joue plus depuis *Molière*, des vers quelquefois très-bien faits, et des étincelles de génie qui feſaient voir combien l'auteur était au-deſſus de ſon ſiècle.

Fin du Commentaire ſur Corneille.

TABLE

DES PIECES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

REMARQUES *sur Nicomède, tragédie, 1650. Préface du commentateur.* Page 3

REMARQUES *sur Nicomède, tragédie.* 5

REMARQUES *sur Pertharite, roi des Lombards, tragédie représentée en 1659. Préface du commentateur.* 98

REMARQUES *sur Pertharite, tragédie.* 103

REMARQUES *sur Oedipe, tragédie représentée en 1659. Pièces imprimées au-devant de la tragédie d'Oedipe. Epitaphe sur la mort de damoiselle Elisabeth Ranquet, femme de M. du Chevreul, écuyer, seigneur d'Esturnville. Sonnet.* 111

VERS *présentés à monseigneur le procureur général Fouquet, surintendant des finances.* 112

Avis de Corneille au lecteur. 117

REMARQUES *sur Oedipe, tragédie.* 120

Déclaration du commentateur. 150

REMARQUES *sur la Toiſon d'or, tragédie repréſentée en 1661. Préface du commentateur.* 151

REMARQUES *ſur Sertorius, tragédie repréſentée en 1662. Préface du commentateur.* 161

REMARQUES *ſur Sertorius, tragédie.* 168

REMARQUES *ſur Sophonisbe, tragédie repréſentée en 1663. Préface du commentateur.* 263

REMARQUES *ſur l'avertiſſement au lecteur.* 269

REMARQUES *ſur Sophonisbe, tragédie.* 272

REMARQUES *ſur Othon, tragédie repréſentée en 1665. Préface du commentateur.* 295

REMARQUES *ſur Othon, tragédie.* 298

REMARQUES *ſur Agéſilas, tragédie, 1666. Préface du commentateur.* 327

REMARQUES *ſur Attila, roi des Huns, tragédie, 1667. Préface du commentateur.* 332

REMARQUES *ſur Bérénice, tragédie de Racine, repréſentée en 1670. Préface du commentateur.* 337

REMARQUES *ſur Bérénice, tragédie de Racine.* 342

REMARQUES *ſur Tite et Bérénice, comédie héroïque de Corneille.* 368

REMARQUES *sur Pulchérie, tragédie représentée en 1672. Préface du commentateur.* 376

PREFACE *de Pulchérie par Corneille.* 392

REMARQUES *sur Suréna, général des Parthes, tragédie représentée en 1674. Préface du commentateur.* 393

REMARQUES *sur Suréna, général des Parthes, tragédie.* 401

REMARQUES *sur Ariane, tragédie de Thomas Corneille, représentée en 1672. Préface du commentateur.* 403

REMARQUES *sur Ariane, tragédie.* 407

REMARQUES *sur le Comte d'Essex, tragédie de Thomas Corneille, représentée en 1678. Préface du commentateur.* 442

REMARQUES *sur le Comte d'Essex, tragédie.* 449

Avis du commentateur sur les comédies de Corneille. 485

Fin de la Table.

prend chaque puiſſance, quels étaient les intérêts politiques. Le nom d'un pape n'eſt là qu'un mot de ralliement.

La reine *Jeanne de Naples* eſt dans l'obédience de *Clément*, parce qu'alors elle était protégée par la France ; et que cette reine infortunée appelait *Louis d'Anjou*, frère du roi *Charles V*, à ſon ſecours.

Les fraudes, les aſſaſſinats, tous les crimes qui ſignalèrent ce grand ſchiſme, ne doivent étonner perſonne. Ce qui doit étonner, c'eſt que chaque parti s'obſtinât à regarder comme des dieux en terre, des ſcélérats qui ſe diſputaient la papauté, c'eſt-à-dire le droit de vendre, ſous cent noms différens, tous les bénéfices de l'Europe catholique.

Venceſlas duc de Luxembourg, mourant ſans enfans, laiſſe tous ſes fiefs à ſon frère, et après lui à *Venceſlas* roi des Romains.

L'empereur *Charles IV* meurt bientôt après, laiſſant la Bohème à *Venceſlas* avec l'Empire ; le Brandebourg à *Sigiſmond* ſon ſecond fils ; la Luſace et deux duchés dans la Siléſie à *Jean* ſon troiſième.

Il réſulte que, malgré ſa bulle d'or, il fit encore plus de bien à ſa famille qu'à l'Allemagne.

Fin du premier Volume.

TABLE.

ANNALES DE L'EMPIRE DEPUIS CHARLEMAGNE. Page 1

AVERTISSEMENT. 3

LISTE *des empereurs et des papes.* 6-7

VERS TECHNIQUES, *qui contiennent la suite chronologique des empereurs, et les principaux événemens depuis Charlemagne.* 42

A madame la duchesse de Saxe-Gotha. 47

INTRODUCTION. 49

CHARLEMAGNE, *premier empereur.* 58

LOUIS LE DEBONNAIRE OU LE FAIBLE, *second empereur.* 87

LOTHAIRE, *troisième empereur.* 102

LOUIS II, *quatrième empereur.* 108

CHARLES LE CHAUVE, *cinquième empereur.* 115

LOUIS III OU LE BEGUE, *sixième empereur.* 118

CHARLES III OU LE GROS, *septième empereur.* 119

ARNOULD, *huitième empereur.* 128

LOUIS IV, *neuvième empereur.* 132

CONRAD I, *dixième empereur.* ibid.

HENRI L'OISELEUR, *onzième empereur.* 135

OTHON PREMIER surnommé LE GRAND, *douzième empereur.* 139

OTHON II, *treizième empereur.* 157

OTHON III, *quatorzième empereur.* 162

HENRI II, *quinzième empereur.* 169

CONRAD II, DIT LE SALIQUE, *seizième empereur.* 178

HENRI III, *dix-septième empereur.* 183

HENRI IV, *dix-huitième empereur.* 189

HENRI V, *dix-neuvième empereur.* 211

LOTHAIRE II, *vingtième empereur.* 220

CONRAD III, *vingt-unième empereur.* 224

FREDERIC PREMIER, DIT BARBEROUSSE, *vingt-deuxième empereur.* 230

HENRI VI, *vingt-troisième empereur.* 262

PHILIPPE PREMIER, *vingt-quatrième empereur.* 271

OTHON IV, *vingt-cinquième empereur.* 276

BATAILLE FAMEUSE DE BOUVINES. 279

FREDERIC II, *vingt-sixième empereur.* 280

CONRAD IV, *vingt-septième empereur.* 307

RODOLPHE PREMIER DE HABSBOURG, PREMIER EMPEREUR DE LA MAISON D'AUTRICHE, *vingt-huitième empereur.* 324

ADOLPHE DE NASSAU, *vingt-neuvième empereur, après un interrègne de neuf mois.* 339

ALBERT PREMIER D'AUTRICHE, *trentième empereur.* 343

ORIGINE DE LA LIBERTÉ DES SUISSES. 350

HENRI VII, DE LA MAISON DE LUXEMBOURG, *trente-unième empereur.* 352

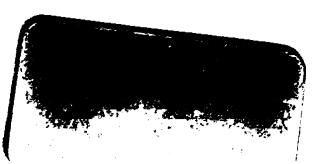
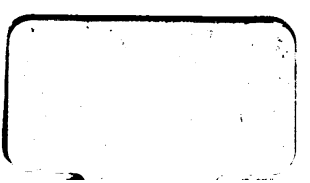
INTERREGNE DE QUATORZE MOIS. 361

LOUIS V OU LOUIS DE BAVIERE, *trente-deuxième empereur.* 364

CHARLES IV, *trente-troisième empereur.* 394

Fin de la Table du premier Volume.

MAY 19 194



MAY 19 194